

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE BELLAS ARTES
Departamento de Pintura



**LA OBRA COMO “PALABRA CERO”: ANALISIS DE LA
CONDICIÓN LINGÜÍSTICA DE LA SIGNIFICACIÓN
DEL ARTE**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Daniel Lupión Romero

Bajo la dirección del doctor:
José Larrañaga Altuna

Madrid, 2008

- **ISBN: 978-84-692-0070-4**

LA OBRA COMO “PALABRA CERO”

Análisis de la condición lingüística de la significación en arte

LA OBRA COMO “PALABRA CERO”
Análisis de la condición lingüística de la significación en arte

Tesis Doctoral: Daniel Lupión Romero

Dirigida por el Doctor Josu Larrañaga Altuna
Profesor Titular y Director del Departamento de Pintura de la
Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid.

Madrid, enero de 2008.

A quienes tengo tantas horas prometidas

ÍNDICE

JUSTIFICACIÓN

A. OBJETIVOS DE LA TESIS.....	15
A.1. Razones e interés de la investigación.....	15
A.2. Hipótesis de trabajo.....	16
A.3. La elección de Marcel Broodthaers.....	17
B. METODO.....	18
B.1. Desarrollo temático.....	18
B.2. Desarrollo metodológico.....	21

PROLEGÓMENOS

P.1. LA OBRA COMO “PALABRA CERO”. EL SUPLEMENTO DE SENTIDO EN MARCEL BROODTHAERS.....	27
a. Marcel Broodthaers: el arte como meta-arte.....	27
b. “No hay Estructuras Primarias”.....	33
b.1. <i>Pense-Bête</i>	33
b.2. <i>Un coup de dés jamais n’abolira le hasard. Image</i>	35
b.3. <i>Prohibida la reproducción</i>	37
b.4. El objeto como palabra cero.....	40
b.5. <i>L’ Erreur</i>	43
c. La desarticulación de la lectura del arte por el contexto.....	45
c.1. <i>La exposición en la Galería M.T.L.</i>	45
c.2. <i>Le Corbeau et le Renard</i>	50
d. La revisión crítica de las formas lingüísticas del conocimiento.....	55
d.1. De un arte de signos al arte crítico con los signos del lenguaje.....	57
d.2. <i>Poemas industriales</i>	59
e. El desmantelamiento de los modos autoritarios del lenguaje visual.....	64
e.1. <i>El museo de arte moderno</i>	65
f. Comentario sobre la pertinencia del análisis semiótico de la obra de Broodthaers.....	69
P.2. BIBLIOGRAFÍA SOBRE MARCEL BROODTHAERS.....	71

I. INTRODUCCIÓN: EL ARTE COMO LENGUAJE

1.1. LA REPRESENTACIÓN COMO FORMA COGNITIVA.....	83
1.1.1. ¿Lenguaje del arte?.....	83

1.1.2.	Representación y lenguaje.....	87
1.1.3.	Teorías del símbolo.....	89
1.2.	EL ARTE Y EL GIRO LINGÜÍSTICO.....	95
1.2.1.	Cézanne y el lenguaje pictórico.....	95
1.2.2.	El giro lingüístico.....	98
1.2.3.	Función estética/cognitiva del arte.....	99
1.3.	LA SEMIOTIZACIÓN DEL ARTE.....	101
1.3.1.	Kandinsky y el lenguaje plástico elemental.....	101
1.3.2.	El modelo de la lingüística en la semiología y la semiótica.....	105
1.3.3.	Caracteres del signo.....	106
1.3.4.	Algunos problemas.....	109
1.4.	ESPECIFICIDAD DE LOS LENGUAJES ARTÍSTICOS.....	113
1.4.1.	La autorreferencialidad de la obra de arte.....	113
1.4.2.	La obra como valor.....	116
1.4.3.	La instauración de un código icónico.....	117
1.4.4.	La obra como totalidad estructural.....	119
1.4.5.	Cinco síntomas de lo estético.....	121
1.4.6.	La significación específica en el arte.....	121
1.5.	DOS FORMAS DE LA REPRESENTACIÓN: PROPOSICIONES E IMÁGENES.....	125
1.5.1.	Espacialidad y temporalidad de las artes.....	125
1.5.2.	Tipos de codificación.....	127
1.5.3.	Proposiciones e imágenes: dos formas de conocimiento.....	131
1.5.4.	Mensaje visual y mensaje verbal en la teoría de la información.....	133
1.6.	BIBLIOGRAFÍA DE LA PRIMERA PARTE.....	135

II. LA SOBREDETERMINACIÓN LINGÜÍSTICA DE LA SIGNIFICACIÓN VISUAL

2.1.	EL PROBLEMA DEL SIGNIFICADO OCULTO EN LAS TEORÍAS FORMALISTAS DEL ARTE.....	155
2.1.1.	El significado oculto según Bourdieu.....	156
2.1.2.	Insuficiencias del significado formalista.....	157
2.1.3.	La falacia del recorrido visual.....	164
2.1.4.	La intencionalidad como significado.....	166
2.1.5.	El otro polo del significado: la iconología del arte.....	168
2.1.6.	El monopolio formalista como origen del arte como lenguaje.....	170
2.1.7.	Jasper Johns y la crisis del paradigma lingüístico.....	173

2.2.	EL LENGUAJE VERBAL COMO CAUCE PRIVILEGIADO DEL PENSAMIENTO CONCEPTUAL.....	181
2.2.1.	El proceso de conceptualización.....	182
2.2.2.	El principio de la relatividad lingüística.....	190
2.2.3.	Determinismo lingüístico e identidad cultural.....	198
2.2.4.	El concepto en las teorías cognitivas.....	201
2.3.	TRES SEMIOSIS PARA LA SIGNIFICACIÓN VISUAL.....	207
2.3.1.	1ª hipótesis: el error de la sobredeterminación lingüística.....	207
2.3.2.	La significación de la imagen en las semióticas visuales.....	210
2.3.3.	Identificación.....	215
2.3.3.1.	La imagen visual plástica.....	215
2.3.3.2.	La imagen visual figurativa.....	216
2.3.3.3.	La imagen visual simbólica.....	217
2.3.3.4.	La imagen visual por combinatoria.....	217
2.3.4.	Configuración y reconocimiento.....	218
2.3.4.1.	Propuestas perceptuales conceptuales: el atractor simbólico, el tipo y las marcas.....	219
2.3.4.2.	Propuestas perceptuales figurativas: atractor existencial.....	221
2.3.4.3.	Propuestas perceptuales cualitativas o plásticas: el atractor abstractivo.....	221
2.3.5.	Interpretación.....	225
2.3.5.1.	Mostración de carencia en la semiótica plástica.....	226
2.3.5.2.	Mostración de semejanza/diferencia en la semiótica figurativa.....	227
2.3.5.3.	Mostración de lugar en un sistema en la semiótica simbólica.....	227
2.3.6.	Esquema de las semiosis de las imágenes visuales.....	228
2.4.	LOS LÍMITES DE LA CODIFICACIÓN Y DE LA INTERPRETACIÓN VISUAL.....	229
2.4.1.	La codificación en las teorías generales de la imagen.....	229
2.4.1.1.	La codificación icónica estricta.....	229
2.4.1.2.	La codificación perceptiva y analógica.....	232
2.4.2.	La interpretación de los signos gráficos y pictóricos.....	233
2.4.3.	El problema de la sistematización de las imágenes.....	237
2.4.3.1.	La eficacia semántica.....	238
2.4.3.2.	La significación en la imagen simbólica y su relación con el lenguaje.....	240
2.4.3.3.	La relación dinámica.....	247
2.5.	LA SIGNIFICACIÓN VISUAL COMO INTERRELACIÓN CON EL LENGUAJE.....	251
2.5.1.	2ª hipótesis: la interrelación lingüística.....	251
2.5.2.	Discusión sobre tipos, atractores y conceptos.....	253

2.5.3.	Hacia un modelo interrelacional de la significación.....	256
2.5.4.	La semiosis privada.....	261
2.6.	CRÍTICAS A LA SOBREDETERMINACIÓN LINGÜÍSTICA.....	263
2.6.1.	Críticas a la autonomía lingüística de la imagen.....	264
2.6.1.1.	La implantación del modelo estructural lingüístico.....	264
2.6.1.2.	El problema de la traducibilidad.....	268
2.6.1.3.	Intertextualidad frente a codificación icónica.....	275
2.6.1.4.	Metáforas visuales.....	277
2.6.1.5.	La condición semiótica de la pintura.....	279
2.6.2.	La imposibilidad de una semiótica del arte.....	283
2.6.3.	La crítica general al logocentrismo occidental.....	284
2.6.3.1.	¿Estructuralismo versus ocularcentrismo?.....	284
2.6.3.2.	Imperialismo lingüístico y logocentrismo.....	288
2.6.4.	Alegato a favor de una mediación no lingüística de la realidad: la escisión traumática.....	291
2.7.	PERTINENCIA DE LA SIGNIFICACIÓN EN ARTE.....	295
2.7.1.	Semióticas de la significación artística.....	295
2.7.2.	Focalización y pertinencia.....	297
2.7.3.	Estructuralidad de los discursos integrados en la obra.....	303
2.7.4.	La alteridad de la significación.....	307
2.7.5.	Texto icónico y textualidad del arte.....	314
2.7.6.	Gerhard Richter y las trampas de la interpretación.....	315
2.7.7.	Los límites de la interpretación en la pintura contemporánea.....	320
2.8.	INTERFERENCIAS: EXPERIENCIAS ESTÉTICAS EN LOS MÁRGENES.....	323
2.8.1.	Interferencias y desubicación.....	324
2.8.2.	Interferencias y subjetividad crítica.....	329
2.9.	BIBLIOGRAFÍA DE LA SEGUNDA PARTE.....	335

III. LA SIGNIFICACIÓN COMO SÍNTOMA EN LA CULTURA VISUAL

3.1.	DISOLUCIÓN DEL SIGNO. LA SIGNIFICACIÓN EN LA SOCIEDAD ESTETIZADA.....	365
3.1.1.	El arte en la sociedad estetizada.....	365
3.1.2.	Hiperconectividad y mimesis sin fin.....	369
3.1.3.	La pintura como acontecimiento.....	372
3.1.4.	El signo disuelto en la comunicabilidad del arte.....	376
3.1.5.	La sospecha vacilante de la pintura.....	377

3.2. GIRO VISUAL: EL ARTE COMO IMAGEN.....	381
3.2.1.Dos vías, un enfoque.....	381
3.2.2. Estudios Visuales y Teoría Crítica.....	381
3.2.3.El arte como imagen.....	384
3.3. ARTE CRÍTICO: DEL PARADIGMA ESTÉTICO-SEMÁNTICO AL PARADIGMA SOCIO-POLÍTICO.....	389
3.3.1.La independencia crítica del arte.....	389
3.3.2. Sincronismo y diacronismo.....	390
3.3.3.Arte crítico y Texto.....	392
3.3.4.Arte crítico e ideología.....	394
3.3.5.Escenarios del arte contemporáneo.....	396
3.3.6.Arte público y criticidad.....	400
3.3.7.El león mata mirando.....	405
3.4. BIBLIOGRAFÍA DE LA TERCERA PARTE.....	411
 IV. CONCLUSIONES	
4.1. Verificación de las hipótesis.....	427
4.2. Resumen de las conclusiones.....	430
4.3. Desarrollo de las conclusiones.....	431
 <i>BIBLIOGRAFÍA</i>	
A. BIBLIOGRAFÍA GENERAL.....	451
A.1.Estética; Filosofía; Antropología.....	451
A.2.Arte contemporáneo.....	461
A.3.Teorías de la representación pictórica y de la imagen.....	467
A.4.Cultura visual y políticas del arte.....	473
B. BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA.....	479
B.1. Teoría del lenguaje.....	479
B.2. Teoría semiótica.....	483
B.3. Teoría psico-cognitiva de la representación.....	489
B.4.Marcel Broodthaers.....	491
 <i>GLOSARIO DE CONCEPTOS ESPECÍFICOS A ESTA TESIS</i>	501
<i>ÍNDICE DE ILUSTRACIONES</i>	511
<i>ÍNDICE DE AUTORES</i>	519

JUSTIFICACIÓN

JUSTIFICACIÓN

A. OBJETIVOS DE LA TESIS

A.1. Razones e interés de la investigación

Como pensadores e interrogadores de la cultura visual contemporánea desde la plataforma del arte, y más concretamente desde su producción, experimentamos sin cesar la fisura abierta entre los modos de la significación performativa en arte y su interpretación teórica. La relación del texto con las imágenes artísticas siempre se plantea desde el conflicto, entre la inadecuación y la necesaria complementariedad. En la tensión generada por los polos teóricos de la *imagen inefable* -que proporciona una experiencia del mundo extralingüística- y el *lenguaje de las imágenes* -como sistematización que autorrestringe su campo de acción-, optamos por investigar la necesaria interrelación del arte con el texto y sus aparatos lógico-discursivos.

Partiendo de la reflexión de Susan Langer de que “no hay matrimonios felices en el arte, sino sólo violaciones exitosas”, cuestionaremos la interlocución del arte con aquellos discursos que provienen de campos del conocimiento que “miran” al arte.

A lo largo del siglo XX la lingüística moderna, la semiótica y el estructuralismo, todos desarrollados dentro del estudio del lenguaje y aplicados en primer lugar a él, han considerado el lenguaje verbal como el *sistema de modelización primario* a partir del cual todos los otros sistemas semióticos, e incluso todos los fenómenos culturales, pueden ser comprendidos. Esta predisposición epistemológica explica en parte el sometimiento de la significación visual al lenguaje teórico-discursivo. El enfoque mayoritariamente semántico y representacional con el que se ha abordado la experiencia de la significación visual ha minimizado otros potenciales significativos en el campo de la interpretación artística, como puede ser el relacional o el sensitivo/reflexivo.

Trataremos de mostrar a lo largo de la tesis cómo el condicionamiento lingüístico ha impregnado definitivamente nuestros modos de experimentar las imágenes en Occidente -llegando incluso a otorgarles autonomía para crear y comunicar conceptos por sí mismas. Así por ejemplo, a partir del paradigma lingüístico, las teorías formalistas desembocaron en el lenguaje autónomo de los signos visuales. Y algunas teorías, como los estudios de semiótica, usan aparatos lógico-discursivos donde el lenguaje verbal sigue siendo el referente para entender los demás sistemas extralingüísticos desde sus mecanismos sémiicos específicos. Se plantean entonces muchas cuestiones como la suscitada por F. Pérez Carreño sobre la consideración de la imagen artística como lenguaje-texto por estas teorías y su sucesiva reducción en su forma de significación. Las imágenes deben ser interpretadas por espectadores cuya función se restringe a la de lectores, en

una clara analogía entre lo verbal y lo visual.

Nuestra intención es señalar los elementos clave del problema rastreando en las teorías que los investigadores de los Lenguajes nos han dejado, incidiendo en aquellas que se ocuparon más especialmente de explicar la problemática interrelación entre obra y discurso. En una segunda etapa queremos analizar cómo esta condición lingüística afecta la significación en arte, desde la sospecha de que su aceptación apresurada en las teorías estéticas ha tenido consecuencias distorsionantes sobre su potencial significativo específico.

A.2. Hipótesis de trabajo

Para investigar estas cuestiones emitimos dos 2 hipótesis de trabajo que tratamos de verificar a lo largo de la tesis, desarrollándolas más concretamente en la *Segunda Parte* donde nos ocupamos de la sobredeterminación lingüística de la significación visual.

La primera hipótesis plantea que las teorías basadas en la sobredeterminación y la autonomía conceptual de las imágenes cometen un error metodológico. Toda la investigación se articula en torno a este presupuesto, tratando de tensionarlo para mostrar sus límites. Podemos enunciar la primera hipótesis en los siguientes términos:

Existe un *malentendido* -o *error metodológico* si nos referimos a aquellas teorías estéticas fundamentadas en las teorías generales y unificadas de la imagen- que atribuye un *valor conceptual propio* a todas las imágenes del arte, similar al que pueden tener las palabras. Este “abuso” metodológico, que luego se traslada a la interpretación del arte en la crítica, la industria cultural y en la educación estética, consiste en una *sobredeterminación lingüística* de los procesos semióticos de la significación en arte que no tiene en cuenta la extraordinaria complejidad de las interrelaciones sensoriales, emotivas, mnemónicas, culturales, modelizantes e individualizantes que se ponen en juego en la recepción (y, por supuesto, producción) de las imágenes artísticas. Esta riqueza semiótica relega los aspectos lingüísticos y conceptuales relacionados con el significado a un *modo de atención específico* (nunca generalizable) del sujeto de la interpretación (s.f. 2.3.).

Se trata de mostrar cómo la inflación de los aspectos lógico-semánticos en la experiencia visual ha dado lugar a dudosas teorías sobre la existencia de un lenguaje simbólico autónomo de la imagen, tanto por la imposición del modelo de estructura sintáctica lingüística para la codificación de las imágenes, como por la sobrevaloración del significado visual “traducible” a discurso verbal.

La 2º hipótesis de esta tesis puede enunciarse en los siguientes términos: A pesar de la crítica al imperialismo lingüístico al que se acusa de sobredeterminar la significación visual, es necesaria *la interrelación* de las imágenes con el lenguaje verbal para llevar a cabo los procesos de interpretación

en arte (estructural, operativa o sintomática). El *emergente textual* que aparece cada vez que planteamos la pregunta ¿qué significa esta imagen? es producto de dicha interrelación. Es lo que designamos como *semiosis sustituyente textual* y responde a un requerimiento *cultural de eficacia semántica en la interpretación de las imágenes*. En este caso no existe error metodológico, como en el caso de la sobredeterminación lingüística de la 1ª hipótesis, sino efecto sintomático de la cultura sobre la significación visual (s.f. 2.5).

A.3. La elección de Marcel Broodthaers

Toda nuestra atención por los mecanismos de la significación visual viene determinada por el interés de la interpretación de la imagen artística, donde se demuestra una y otra vez la inexactitud de las teorías generales y unificadas de la imagen.

La reflexión que ha dado lugar a esta investigación tiene su origen en las obras conceptuales que algunos artistas realizaron en la década de los sesenta del siglo XX desde una perspectiva revisionista de la determinación lingüística moderna del arte. Nos han interesado las investigaciones plásticas de Jasper Johns, Gerhard Richter, Victor Burgin, Antoni Muntadas y muy especialmente las de Marcel Broodthaers (s.f. P.1.), entre otros. No cabe duda de que la postura crítica de este artista belga, tanto hacia la concepción lingüística del conocimiento como hacia la adopción de una visualidad ingenua en la sociedad, ha sido determinante para su elección como referente práctico de las reflexiones teóricas que desarrollamos a lo largo de todos los capítulos. Pero por encima de todo ello, ha sido la propia experiencia de su obra y la crisis de la mirada estética tradicional que provoca lo que ha motivado el objeto de esta tesis: *la revisión de la condición lingüística de la significación en arte*.

Existe una eficacia reflexiva indudable en la obra de Broodthaers que nos autoriza a hablar de su arte como *meta-arte*. No se trata ya de crear paradojas visuales como en Magritte o de buscar definiciones tautológicas dentro del propio arte como en el caso del arte conceptual estricto, sino de generar dispositivos lingüístico-visuales que estimulan la reflexión desde la misma experiencia estética. La consecuencia más inmediata es la *irritación* de la significación que perseguimos. La experiencia de sus obras no sólo nos confronta con sus significaciones, con cosas que conocíamos o desconocíamos anteriormente, sino que, sobre todo, nos confronta con la *alteridad de la significación*, con aquello que todavía no estábamos dispuestos a asumir como conocimiento.

Un arte, por lo tanto como meta-arte, que pone en crisis el propio concepto de artisticidad sobre el que debía asentarse, que abre un campo de indeterminación que nos obliga a reconstruir, aunque sea de forma provisional, un sentido a partir de las ruinas de la significación a las que nos confronta.

Broodthaers nos coloca ante un campo de experiencias meta-artísticas que desencadena el meta-lenguaje. Sus prácticas artísticas son *duales*: son morfologías visuales que provocan verbalizaciones, manifestando así los discursos que las (sobre)determinan. Exploran lo que de límites contenedores tienen las definiciones de arte y el propio lenguaje, así como los lugares habituales del arte, galerías, museos, instituciones, para ponerlos en crisis y someterlos a revisión.

Broodthaers insiste en el vacío semántico de la representación poniendo de manifiesto la aberración del modelo lingüístico moderno en el arte. Sus obras nos conducen a reflexionar sobre la viabilidad de una interpretación sustentada únicamente en la semantización verbal para averiguar la significación de las obras. Al asegurar que utiliza el objeto en sus obras como “una palabra cero” y afirmar que estas “llevan, de manera sensacional, las marcas de un lenguaje”, Broodthaers está señalando el carácter extremadamente volátil de la significación artística y su dependencia de los discursos para su autolegitimación (s.f. P.1.b.4.-b.5.). Su meta-arte puede entenderse como el desmantelamiento de los discursos autoritarios del lenguaje visual.

B. METODO

B.1. Desarrollo temático

Tras unos *Prolegómenos* donde analizamos algunas obras de Marcel Broodthaers y las consecuencias que se derivan de la semantización artística en su trabajo, introducimos en la *Primera Parte* de la tesis algunas nociones fundamentales de la teoría de la representación y de la semiótica general de las imágenes que serán claves para entender desarrollos posteriores. Las dos cuestiones más relevantes aquí tratadas son la posibilidad de considerar el arte como lenguaje y las distinciones que se han establecido entre lenguaje visual y lenguaje artístico visual.

Nos ocupamos de la formalización del proceso cognoscitivo de la representación visual, y su aplicación al campo artístico. En este sentido señalamos algunas teorías que han considerado la representación artística como un medio específico de conocimiento, otorgándole un valor de mediación similar al lenguaje verbal. Abordamos estas cuestiones desde el análisis estructural *semántico* de la teoría de la representación como forma de conocimiento. (s.f. 1.1.; 1.2.; 1.5.). A continuación comprobamos hasta qué punto puede considerarse el arte como un lenguaje autónomo desde el análisis estructural *sintáctico*. El ámbito teórico de estudio se centra en la semiótica y en la teoría de la representación de Goodman. (s.f. 1.3.; 1.4.; 1.5.)

No es el propósito de esta *Primera Parte* averiguar qué teorías generales de la representación dieron origen a la noción de arte como lenguaje. No nos interesa el punto de vista histórico o diacrónico sobre la secuencia de dichas teorías. Nos detendremos sencillamente en la aparición de algunos conceptos lingüísticos generales, como el de signo o el de símbolo visual, para tratar

de entender sus repercusiones en las teorías del signo artístico (lingüísticamente estructurado) que hoy manejamos.

Tras recabar, valorar y contrastar información de diversa procedencia sobre los modos de significación visual, y haber recorrido el itinerario semiótico como vía de análisis más elaborada, en la *Segunda Parte* abordamos de lleno el problema de la sobredeterminación lingüística de la significación en arte.

Empezamos por señalar algunas de las consecuencias que el paradigma lingüístico -dominante en las teorías del arte del siglo XX que surgieron tras el giro lingüístico- tuvo sobre la interpretación del arte y su experiencia como “lectura”. El desarrollo argumental sigue la pista a los problemáticos modos de la significación en arte cuando éste se define desde los enfoques lingüísticos. Comprobamos así la incidencia del aparato estético-formalista (como un entramado de prácticas artísticas y teorías afines) como causa y consolidación del modelo lingüístico del arte. (s.f. 2.1.)

A continuación comprobamos la problemática adecuación a las imágenes del significado conceptual lingüístico. Trabajamos con la teoría del determinismo lingüístico y en menor medida con la noción de *concepto* de la teoría cognitiva. (s.f. 2.2.)

En este punto estamos en condiciones de esclarecer una falsa dicotomía en las teorías generales de la imagen, posicionándose a favor o en contra del tratamiento lingüístico de lo visual. Lo que hemos llamado al principio de esta *Justificación* el polo teórico de la *imagen inefable* frente al de los *lenguajes de las imágenes*. Sin entrar en una labor meta-teórica de desmantelamiento de dichas teorías, tratamos de rastrear algunos de los planteamientos que en nuestra opinión generan confusión. Es habitual en este juego dicotómico no distinguir entre *la semiosis de la imagen simbólica* (repertorio de tipos) que pertenece a la significación estructural interna de las imágenes y que en muchas teorías manifiesta una sobrecodificación y una sobreconceptualización como equivalencia errónea con el lenguaje, con *la semiosis sustituyente textual* (repertorio de conceptos) que responde a la significación por interrelación con los discursos y que manifiesta una conceptualización de la significación por el lenguaje verbal. Si esta última resulta de un requerimiento de eficacia semántica conceptual en las imágenes por parte de una cultura occidental logocéntrica, la primera se fundamenta en la sobredeterminación lingüística de la significación visual. Por lo tanto, mientras que la *semiosis sustituyente textual* es un modo cultural de relación con lo visual, la *semiosis de la imagen simbólica* aplicada de forma indiscriminada a la totalidad de las imágenes es un error metodológico de las teorías de la representación.

Para defender esta última afirmación nos proponemos verificar la primera hipótesis basándonos en la exposición de tres modelos semióticos (plástico, figurativo y simbólico) que funcionan conjuntamente en la significación visual, pero que responden a diferentes modos de atención ante las imágenes. Estos modelos, que ya estaban contenidos en la semiótica de Peirce y que más tarde

son retomados por teóricos como Magariño de Morentín, nos parecen eficaces para delimitar el ámbito modelizador (conceptual) de las imágenes (s.f. 2.3.). Nos interesamos especialmente por el modo simbólico que, al establecer un sistema de referencias en las imágenes, se asemeja más al modelo de eficacia semántica de la codificación lingüística (s.f. 2.4.).

En la segunda hipótesis planteamos la necesidad de la interrelación entre palabras e imágenes para responder al requerimiento cultural de una comprensión conceptual de las imágenes. Para ello debemos reconocer los límites de la codificación visual y su necesaria interrelación con una semiosis sustituyente textual para obtener una eficacia semántica semejante a la del lenguaje verbal, es decir aquella en la que entran en juego conceptos (s.f. 2.4.; 2.6.). También es necesario explicar la significación conceptual de las imágenes, ya no sólo como un proceso de simbolización propio de las imágenes, sino como una interrelación (o “relación dinámica”) entre un interpretante designativo y un interpretante conceptual (s.f. 2.4.; 2.5.).

Por lo tanto, el *emergente textual* que se desprende de la interpretación no es ya un producto simbólico específico y autónomo sino que se genera en una *relación dinámica* que activa las *semiosis sustituyente textuales* (s.f. 2.4.). Sospechamos que la aparición de estas semiosis en la interpretación visual es un efecto de la necesidad de conceptualización en nuestras sociedades logocéntricas. Así por lo menos lo indican numerosos estudios publicados a lo largo de las últimas décadas, como las críticas al imperialismo lingüístico o al logocentrismo por ejemplo (s.f. 2.6.).

Los dos últimos capítulos de la *Segunda Parte* (s.f. 2.7.; 2.8.) y la totalidad de la *Tercera Parte* de la tesis (s.f. 3.1.; 3.2.; 3.3.) es un largo comentario que nos sirve para reflexionar sobre la significación en arte tras la crisis del modelo lingüístico moderno. Nos interesamos especialmente por las nociones de pertinencia y focalización de la significación, entendiendo que el arte contemporáneo no significa sin más, sino que pone en juego la significación y sus mecanismos, dándonos a ver su alteridad (s.f. 2.7.). También nos interesamos por el modo en que la referencia a los discursos culturales está imbricada estructuralmente en las obras generando, no ya unos contenidos legibles, sino unas reglas de juego/uso en el que dichos (con)textos son elementos relevantes (s.f. 2.7.; 2.8.).

La *Tercera Parte* de la tesis responde a la necesidad de reflexionar sobre la influencia de la condición lingüística del arte en el momento presente. Particularmente acuciante para los artistas es la reflexión sobre la capacidad del arte para generar diferendo crítico en una cultura sobredeterminada por la estetización y la hipercomunicación (s.f. 3.1). En este sentido, abordamos las contradicciones y aciertos en los que parecen incurrir tanto los *Estudios Visuales* como la *Teoría Crítica* a la hora de reconocer un potencial crítico en las propuestas artísticas (s.f. 3.2.-3.3.).

C.2. Desarrollo metodológico

Consideramos que las dos hipótesis que sometemos a verificación, nos han servido para articular un horizonte de intereses acotado, indagando en las cuestiones más pertinentes de cada etapa de trabajo. La reflexión que hemos llevado a cabo siempre se ha producido desde un marco interdisciplinar y transversal.

Para investigar los modos en qué lo verbal se articula con lo visual –o cuando lo visual se hace lingüístico– como forma de significación en arte hemos usado un método inductivo donde la información proveniente de diferentes disciplinas afines al arte se ha cotejado e interrelacionado. En este sentido nos ha parecido especialmente fructífero articular las dos dimensiones del hecho lingüístico/visual del arte:

1. *El lenguaje*, el orden estructural: la sintaxis, codificación, lectura de los signos visuales y su interrelación con el lenguaje verbal. Estas cuestiones deben tratarse con los instrumentos propios de aquellas teorías que entienden el arte como un *medio de comunicación intencional*, formulando preguntas de orden estructural y semiótico.

2. *El texto*, el orden metalingüístico e ideológico: los contextos, ideologías, discursos culturales y estéticos, o las mismas teorías del arte, y su condicionamiento de la interpretación artística. Estas cuestiones deben tratarse con los instrumentos propios de aquellas teorías que consideran al arte como *síntoma cultural*, formulando preguntas de orden epistémico-ideológico para tratar de comprender los modelos visuales sobre los cuales reposan las sociedades occidentales.

Aunque en estética ambas dimensiones parecen enfrentadas, sostenemos que deben entenderse desde su interrelación para poder explicar eficazmente los modos de la significación en arte, y superar así los modelos teóricos generales y unificados. No se trata de dotarnos de un modelo más eficiente y general que abarque las dos dimensiones, sino de formular las preguntas pertinentes desde la resignación de esa doble dimensión inabarcable teóricamente.

El esfuerzo más importante, y tal vez la “originalidad” de esta investigación ha consistido en *interrelacionar* estas averiguaciones de modo que contribuyan a acrecentar el instrumental teórico que nos permite comprender los mecanismos de significación en la experiencia estética contemporánea. Estamos convencidos de que el campo interdisciplinar del arte posibilita un ámbito diferenciado de reflexión teórica, cuya naturaleza reside precisamente en la interrelación de la información considerada en principio heterogénea.

Como artistas plásticos y docentes en arte, somos zarandeados de un lugar teórico a otro. Al no disponer de una acotación estricta de nuestro objeto de estudio, nuestra metodología no puede ser de naturaleza disciplinar sino, tal y como la definió Peirce, abductiva e inferencial. Pero esta situación, lejos de ser una carencia, es una oportunidad reflexiva única para investigar desde el cruce e intercambio interdisciplinar. Podemos observar y analizar dialécticamente el momento

presente de la visualidad con herramientas encontradas “al azar” de nuestras pesquisas reflexivas. Si aprovechamos la oportunidad de trabajar con el collage metodológico del que disponemos –y con el que nos dotamos– podemos acercarnos al arte desde un pensamiento divergente que guarda un razonable grado de afinidad (fluctuación, revisión, transitoriedad, acción diferida, relatividad de los marcos interpretativos) con las propias prácticas artísticas. En definitiva, estas aproximaciones teóricas constituyen un equipamiento insustituible porque pueden trabajar en connivencia con los objetos del arte, y permiten “pensar el arte” desde su construcción y efecto.

Esta metodología investigadora nos ha permitido abordar el objeto de estudio que nos ocupa desde un lugar diferenciado donde la recepción no deja de incorporar la propia producción del arte. En el transcurso de la investigación, y sólo a posteriori, se han tomado estrategias más propias de determinadas disciplinas (como la semiótica peirceana) para tratar cuestiones concretas relacionadas con el análisis de los efectos del determinismo lingüístico en la experiencia estética, como puede ser la interpretación como efecto de “lectura” en el arte contemporáneo, o las consecuencias de la sobrevaloración del tratamiento conceptual de la significación en arte.

PROLEGÓMENOS

PROLEGÓMENOS

P.1. LA OBRA COMO “PALABRA CERO”. EL SUPLEMENTO DE SENTIDO EN MARCEL BROODTHAERS

a. Marcel Broodthaers: el arte como meta-arte.

En una entrevista de 1974¹ Marcel Broodthaers decía utilizar el objeto en sus obras como una “*palabra cero*”, señalando así el carácter cultural y, sin embargo, *naturalizado* de su significado. Esta afirmación, que analizaremos en el siguiente apartado (b.4.) y que probablemente no tenga una explicación teórica definitiva, fue el detonante de muchas de las reflexiones que siguen, y que han motivado la realización de esta tesis doctoral. El enunciado “objeto como palabra cero” es un sinsentido en el lenguaje verbal, pero posee una expresión visual contundente en las obras de este autor.

La idea de que una palabra, una imagen o un objeto, una vez desplazados al ámbito del arte puedan reconsiderarse en su *grado cero* conduce a la toma de consciencia de que el sentido y la eficacia de los lenguajes no se encuentra ya en su significado convencional sino en las operaciones de recontextualización a las que se ven sometidos. La consecuencia más inmediata es la aparición de una *fisura* en aquellos sistemas simbólicos que creíamos conocer y la consiguiente crisis de la mirada que experimentamos como actores de la comunicación y como sujetos del conocimiento. El grado cero del significado de un objeto nos coloca de repente ante una suerte de “puesta en escena” del lenguaje para su observación, donde cada palabra, cada imagen puede revestir una connotación insospechada para el observador, encerrar un “nudo de significaciones” –según la expresión de Lacan– donde los cambios fonéticos, la entonación de los significantes atraen “significados deslizantes” que acaban conformando un código indescifrable para el observador externo y un cúmulo de malentendidos para los propios actores de la comunicación.

Quizá sea ésta la pretensión de Marcel Broodthaers: superar el papel del actor subjetivo, superar el papel del observador objetivo para mostrar el malentendido sustancial a todo hecho comunicativo. Y esto lo consigue al poner en escena la propia estructura del malentendido.

Al no poder ser objeto de una lectura o interpretación convencional, el sentido surge entonces como un *suplemento* no explícito en la propia imagen (o palabra). La función de la obra de arte asume ese grado cero del lenguaje, como desmantelamiento de sus signos elementales sobre la

¹ Broodthaers, Marcel: “Dix mille francs de récompense”. Entrevista de Irmeline Lebeer en: *Catalogue-Catalogus*, Bruselas, Palais des Beaux-Arts, 27 de septiembre- 3 de noviembre, 1974. También en Broodthaers, Marcel: *Marcel Broodthaers par lui-même*. (introducción y selección de textos por Anna Hakkens). París: Flammarion. 1998. p. 111. (traducción propia)

escena del arte para una hipotética futura reconstrucción. El “objeto como palabra cero” se torna para nosotros, intérpretes de Marcel Broodthaers, en “*la obra como palabra cero*”.

La especificidad de lo artístico no es ya una cuestión de los medios expresivos utilizados o del tipo de comunicación diferenciada (poética) que ofrece, sino de la extraña predisposición cognitiva que exige para acceder a su experiencia estética, siempre perturbadora. En palabras de Juan Luís Moraza, aquello que diferencia una obra de arte contemporáneo de otras obras u objetos consiste en su auto-consciencia:

“La originalidad o quizá la característica más sobresaliente del arte contemporáneo es [...] el hecho de que la obra se hace consciente de sí misma. (Y decimos la obra, no el artista). Se hace consciente de su propia finitud, en una suerte de expulsión del paraíso de la inconsciencia (de la continuidad, del ambiente), consciente de su diferencia. La herida que tal consciencia abre, va a generar nuevos problemas para el arte, que hallarán solución a través de lo que, con distintos grados de desarrollo, han sido las nuevas vías abiertas por el arte de este siglo.”²

Broodthaers parece ser totalmente consciente del grado de autoconsciencia que debería alcanzar el arte. Este no se deja ya leer en la “continuidad” de los lenguajes o de las culturas de la imagen, sino que se experimenta a través del desmantelamiento de su sobredeterminación lingüística, -a la que él llama “escritura”:

“Sí, la práctica del arte conduce a una serie de tomas de conciencia. Utilizo desde 1967 telas fotográficas, películas, diapositivas, para establecer las relaciones entre el objeto y la imagen de ese objeto, también las que existen entre el signo y el significado de un objeto particular: la escritura. Hoy, cuando la imagen destinada al consumo habitual ha hecho suyas las sutilezas y violencias del Nuevo Realismo y del Pop-Art, yo deseo que las definiciones del arte mantengan una visión crítica tanto de la sociedad, como del arte, como de la propia crítica de arte. El lenguaje de las formas tiene que unirse al de las palabras. No hay Estructuras Primarias.”³

No cabe duda de que la postura crítica que adopta Broodthaers, tanto hacia la concepción lingüística del conocimiento como hacia el consentimiento de una visualidad ingenua en la sociedad, ha sido determinante para la elección de este artista como referente práctico de las

² Moraza, Juan Luís: *Seis sexos de la diferencia. Estructura y límites, realidad y demonismo*. Donostia: Arteleku. Diputación Foral de Guipuzkoa. 1990. p. 25.

³ Marcel Broodthaers, abril 1968. Carta dirigida al editor de la revista *Art. Internacional* y a los directores de las Primera Bienal de Lignano Biennale I, Lignano 25 de agosto-6 de octubre, 1968, y recogida por Broodthaers en una carta abierta fechada del 27 de agosto, 1968. Reproducida en: *Marcel Broodthaers*. Catálogo exposición Reina Sofía 1992. Madrid: MNCARS. 1992.

Broodthaers retoma el concepto barthesiano de que “*no hay estructuras primarias*” (lenguajes referenciales, inmediatos y transparentes), sino que todo lenguaje es secundario, es decir, mediatizado por otro o por alguna ideología. Barthes desarrolla esta idea en: Barthes, Roland: *Mitologías*. Madrid: Siglo XXI. 1999.

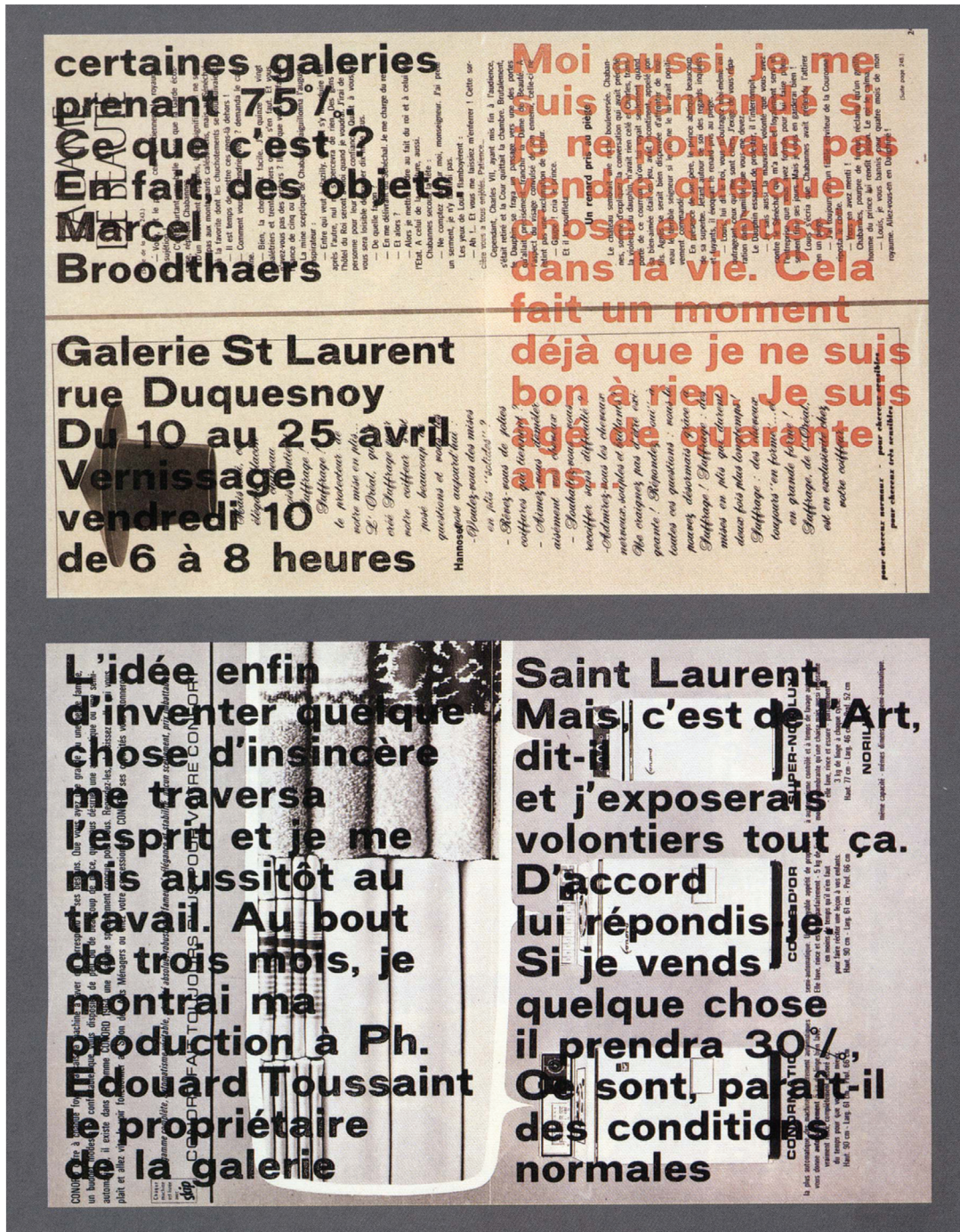


Figura 1. Tarjetón de invitación de la exposición en la Galerie Saint-Laurent, Bruselas, 10-25, abril, 1964.

reflexiones teóricas de esta tesis. Sin embargo, por encima de todo ello, ha sido el desconcierto de la mirada estética que provoca la experiencia de su obra lo que ha motivado el objeto de esta tesis; nos referimos a *la revisión de la condición lingüística de la significación en arte*.

Existe una eficacia reflexiva indudable en la obra de Broodthaers que nos autoriza a hablar de su arte como *meta-arte*. No se trata ya de crear paradojas visuales como en Magritte o de buscar definiciones tautológicas dentro del propio arte como en el caso del arte conceptual estricto, sino de generar dispositivos lingüístico-visuales que estimulan la reflexión desde la práctica de su experiencia. La consecuencia más inmediata es la *irritación* de la significación que perseguimos. La experiencia de sus obras no sólo nos confronta con sus significaciones, con cosas que conocíamos o desconocíamos anteriormente, sino que, sobre todo, nos confronta con la *alteridad de la significación*, con aquello que todavía no estábamos dispuestos a asumir como conocimiento.

Ahora bien, únicamente los intentos de interpretación de la significación, inducidos por las obras (aparentemente) jeroglíficas⁴ de Broodthaers, nos permiten experimentar nuestro fracaso relativo, el de la *disolución de nuestra propia interpretación*. Si evitamos este fracaso y clausuramos la significación, se cerrará la puerta hacia su alteridad. Nos habremos convertido en espectadores del *consenso* contenido en la obra, perdiéndonos la experiencia de su *disenso*. Sin embargo, es precisamente ahí donde podemos alcanzar el suplemento de sentido que la hace diferente de cualquier otro objeto de conocimiento, donde se nos entrega su especificidad.

La experiencia de su obra activa pues un conocimiento “otro”, no coincidente con aquel que nos conduce a interpretar los hechos del mundo como significación racional avalada por el pensamiento lógico-conceptual.

Un arte, por lo tanto como meta-arte, que pone en crisis el propio concepto de artisticidad sobre el que debía asentarse, que abre un campo de indeterminación que nos obliga a reconstruir, aunque sea de forma provisional, un sentido a partir de las ruinas de la significación a las que nos confronta. Broodthaers nos coloca ante un campo de experiencias meta-artísticas que desencadena el meta-lenguaje. Sus prácticas artísticas son *duales*: son morfologías visuales que provocan verbalizaciones, manifestando así los discursos que las (sobre)determinan. Exploran lo que de límites contenedores tienen las definiciones de arte y el propio lenguaje, así como los lugares habituales del arte, galerías, museos, instituciones, para ponerlos en crisis, someterlos a revisión⁵.

⁴ “Al tomar intencionadamente la forma clásica del jeroglífico, lo que la obra de Broodthaers nos impone es ante todo un ejercicio de lectura, un ejercicio exigente y difícil a causa de la voluntaria dispersión del texto. En efecto, Broodthaers no ha dejado ni teoría, en el sentido estricto, ni modo de empleo, sino un dispositivo que aparece, hoy en día, como la parte sumergida de un iceberg.” David, Catherine: “El museo del signo”, en *Marcel Broodthaers* (catálogo). Madrid: MNCARS. 1992. p.18.

⁵ Por supuesto que Broodthaers no ha sido el único artista en trabajar en este sentido en la década de los sesenta y setenta del siglo XX. Hans Haacke con sus intervenciones en el Guggenheim Museum-, Daniel Buren y sus pinturas intra y extramuros o la transgresión de lo cotidiano, problematizado tanto por el Arte Povera como por Fluxus son algunos otros ejemplos.

En 1964, Broodthaers renuncia oficialmente a la poesía, a la que se venía dedicando desde 1943, y decide convertirse en artista plástico. Monta entonces su primera exposición en la galería St. Laurent de Bruselas, para la cual diseña él mismo la tarjeta de invitación con recortes de artículos y de publicidad de diversas revistas sobre las que imprime el siguiente texto:

“Yo también me he preguntado si no podría vender algo y tener éxito en la vida. Ya hace mucho que no valgo para nada. Tengo 40 años...

Por fin la idea de inventar algo insincero atravesó mi mente y me dispuse a trabajar de inmediato. Al cabo de tres meses mostré mi producción a Edouard Toussaint, propietario de la galería St. Laurent. Pero, esto es Arte dijo, y yo lo expondría con mucho gusto. De acuerdo, le contesté.

Si vendo algo, él tomará el 30%. Estas son, parece ser, las condiciones normales. Algunas galerías toman el 75% ¿Qué es esto? En realidad, objetos. Marcel Broodthaers

Galería St. Laurent C/ Duquesnoy Del 10 al 25 de abril Inauguración viernes 10 de 6h a 8h”⁶

Esta declaración de intenciones resalta irónicamente el carácter comercial de su obra, situándonos, de entrada, ante la actitud crítica que Broodthaers adoptará hacia la actividad artística en general. Desde entonces no dejará de interrogar el contexto del arte, subrayando el papel de las galerías, del mercado y de las instituciones en la determinación de la definición y del valor del arte. Todo aquello que asegura la difusión y recepción del arte es el punto de partida de numerosos trabajos plásticos.

En el breve periodo durante el cual ejerce su actividad artística -unos 12 años aproximadamente- Broodthaers produce centenares de obras bajo múltiples formas: objetos, dibujos, textos, montajes fotográficos, instalaciones, acciones, libros, ediciones y películas. Estos elementos, articulados en dispositivos más amplios⁷ a partir de 1968, experimentan múltiples revisiones al cambiar de contexto. La obra de Broodthaers, no serían ya esos elementos, sino que puede considerarse entonces como la acción que lleva a cabo él mismo cuando vuelve a presentar sus “productos artísticos” -es decir a re-presentarlos en el sentido más radical del término- pasado algunos años de sus primeras exposiciones en público. Sus objetos, imágenes y textos sólo cobran sentido dentro de ella, como elementos concebidos para su recontextualización. En su caso, *la exposición es la obra*.

Distinguimos entonces 2 etapas en el itinerario artístico de Broodthaers: de 1964 a 1968 produce obras-objetos con carácter autónomo, a partir de 1968 y hasta 1976 (año de su muerte), pone en escena sus propias exposiciones en su museo ambulante y camaleónico llamado *Museo de Arte*

⁶ Tarjeta de invitación de la exposición en la Galerie Saint-Laurent, Bruselas, 10-25, abril, 1984. Reproducida en *Marcel Broodthaers*. Catálogo de la exposición en el museo Reina Sofía, 1992. Madrid: MNCARS. 1992. p. 56.

⁷ Broodthaers los integra en sus museos ficticios y sus decorados principalmente.

Moderno Departamento de las Águilas (1968-1972) y en sus decorados retrospectivos o *Décors* (1974-1975).

Alfred Pacquement⁸ vincula Broodthaers a dos corrientes importantes del arte de los 60 y 70. Por una parte con aquellos que problematizan la relación del objeto con el lenguaje, (es decir el “arte conceptual lingüístico” en términos de S. Marchán) y por otra parte con aquellos que plantean la cuestión del papel social del artista y del papel comercial de la obra de arte (que reagrupa tendencias de muy distinto índole, desde el “arte conceptual empírico medial” en términos nuevamente de S. Marchán, hasta corrientes como el Pop Art).

Por su parte C. David señala en Broodthaers un doble vínculo teórico: una afiliación benjaminiana al recurrir constantemente a la transformación de la obra en mercancía y una postura barthesiana al querer dismantelar las ideologías dominantes encubiertas de los lenguajes naturales. Pero, como bien advierte esta autora, la obra de Broodthaers desborda el marco de lo que podría ser una interpretación meramente teórica:

“Si bien una lectura atenta y cronológica de los diferentes avisos, notas, cartas abiertas y entrevistas dejados por Broodthaers permite que su proyecto aparezca claramente como emparentado con una crítica de la ideología del arte, y del arte como ideología, su método se define y se precisa a lo largo de sus experiencias, lecturas, encuentros y colaboraciones.”⁹

En efecto, Broodthaers define su “práctica artística” –que preferimos al término “método” (ya que dicha práctica es demasiado imprevisible como para poder hablar de metodología, en todo caso podríamos llamarle “táctica”)- como una “*maniobra en el terreno*” que no puede ser disociada de su contenido; lo primero no es el medio para lograr lo segundo, sino que ambas cosas constituyen la experiencia del arte. Más adelante C. David comenta:

“[...] se podría recorrer toda la obra de Broodthaers como el análisis y el desmontaje irónicos de las diversas mediaciones –políticas, institucionales, sociales – que condicionan la producción y la recepción del arte en las sociedades posindustriales,”¹⁰

Es decir que considera toda la obra de Broodthaers como una herramienta, un medio para el “análisis”, corroborando así la inclusión de su trabajo en las corrientes artísticas conceptuales más rígidas, o tratándolo como un aparato de crítica a las ideologías dominantes. En nuestra opinión C. David no advierte hasta qué punto la obra de Broodthaers desborda realmente las prácticas de conocimiento y crítica al uso (en su dimensión epistemológica) cuando afirma que su obra debe tratarse como un texto que hay que descifrar para alcanzar el conocimiento, es decir como un medio para llegar a un fin.

⁸ Pacquement, Alfred: “Prólogo”. En *Marcel Broodthaers*. Catálogo de la exposición en el Reina Sofía. Madrid: MNCARS. 1992. p. 10-11.

⁹ David, Catherine: Op. cit. p.17.

¹⁰ David, Catherine: Op. cit. p.18.

En la función de meta-artística que atribuimos a la obra de Broodthaers, el conocimiento no se alcanza sino que se pone en crisis. Trataremos de mostrar a continuación porque su obra no se articula bajo los principios de la “lectura”. En todo caso la lectura de la obra, desde el punto de vista táctico, sería una emboscada para el espectador, ese despistado “lector” del arte. En lugar de utilizar el método deconstructivo propio de los textos, Broodthaers incorpora el malentendido, el rebote de los significados y la ironía en sus manifestaciones artísticas, sin por ello restar rigor o eficacia a sus propuestas; en realidad Broodthaers configura las bases de un auténtico mecanismo subversivo de la mirada.

b. “No hay Estructuras Primarias”

b.1. *Pense-Bête*

En 1963, Marcel Broodthaers publica el *Pense-Bête*, una recopilación de poemas escritos entre los años 1961 y 1963. Poco después, en 1964 transforma los últimos ejemplares no vendidos en un objeto diferente, gesto que simboliza su paso de la literatura al mundo del arte. Este se hizo en dos etapas: Primero ocultó el texto con trozos de papel de color pegado, luego utilizó los últimos 50 ejemplares para la escultura *Pense-Bête*, presentada durante su primera exposición individual en la Galerie Saint Laurent de Bruselas, en el mes de abril, 1964.

“El resto de una edición de poemas, escritos por mí, me sirvió de material par una escultura. Enyesé hasta la mitad un paquete con 50 ejemplares de un libro, el “*Pense-Bête*”. El papel

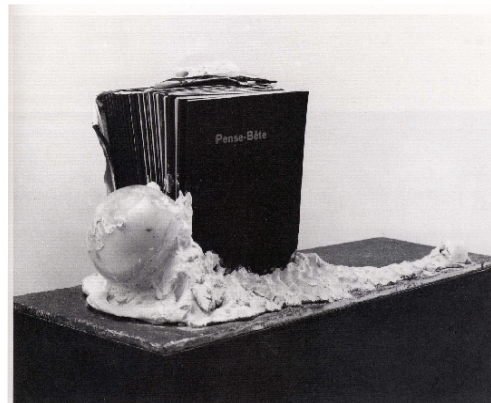


Figura 2. Marcel Broodthaers: *Pense-Bête*. Libros, papel, yeso, esfera de plástico y madera. 30 x 84 x 43 cm., pedestal: 98 x 84 x 43 cm. 1964.

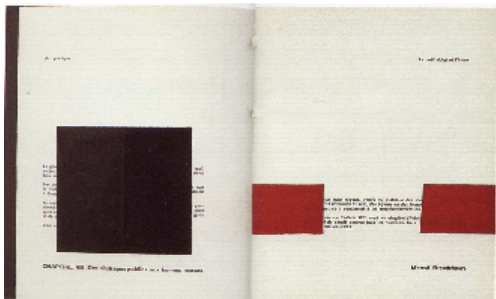


Figura 3. Marcel Broodthaers: *Pense-Bête*. Ejemplares de su recopilación de poemas individualizados por el autor mediante la edición de recortes de papeles de colores pegados sobre algunas partes del texto. 1963-1964.

de embalar rasgado deja ver, en la parte superior de la “escultura”, los cantos de los libros (pues la parte inferior está oculta por el yeso). No se puede leer el libro sin destruir el aspecto plástico. Esta actitud concreta devolvía la prohibición [del acceso al texto] al espectador, por lo menos así lo creía. Pero para mi sorpresa, la reacción de éste fue muy distinta a la que yo imaginaba. Fuese lo que fuese hasta entonces, este no percibió el objeto más que como una expresión artística o como una curiosidad. ¡Vaya, unos libros enyesados! Nadie mostró curiosidad por el texto, ignorando si se trataba del entierro de una prosa, de una poesía, de tristeza o de alegría. Nadie se conmovió con lo prohibido. Hasta entonces, vivía prácticamente aislado desde el punto de vista de la comunicación, mi público era ficticio. De repente, se hizo real a ese nivel en el que es asunto de espacio y de conquista.”¹¹

El *Pense-Bête* es el gesto simbólico que marca el paso de la literatura al mundo del objeto. En su primera versión los recortes de papel rectangulares y cromáticos pegados por Broodthaers sobre la superficie de sus poemas cumplen dos funciones: ocultar y fragmentar. A menudo dejan legibles el principio y fin de un verso, mientras que en otras ocasiones disimulan el texto en su totalidad.

¹¹ Broodthaers M., “Dix mille francs de recompense”. Entrevista de Irmeline Lebeer, Catálogo-Catalogus, Bruselas, Palais des Beaux-Arts, 27 de septiembre-3 de noviembre, 1974. También en Broodthaers, Marcel: *Marcel Broodthaers par lui-même*. (introducción y selección de textos por Anna Hakkens). París: Flammarion. 1998. p. 117. (traducción propia).

Pero esta forma de ocultar ciertas partes de los poemas no debió parecerle suficiente como aniquilación del texto poético, ya que decidió poco después retomar el proceso de cosificación a otro nivel y bajo otra forma. Al empotrar los últimos ejemplares de la edición en un zócalo de yeso aumentaba el proceso de destrucción semántica, impidiendo que el libro fuese abierto y leído.

La necesidad del paso de la poesía a la obra plástica, o dicho de otro modo, de la narratividad a la plasticidad, la explica Broodthaers por la urgencia de encontrarse con un público, es decir con un contexto social donde la obra se ubicase y adquiriese sentido a través del intercambio de experiencias y del diálogo. La poesía, para él, había perdido definitivamente su capacidad de interrelación social.

Sin embargo, el encuentro con un público supuso también, para su sorpresa, una pérdida, ya que la forma plástica comprometía seriamente el plano del contenido. La mirada del público hacia los productos del arte no era reflexiva, sino siempre *estetizante*. Mientras trabaja en su *Pense-Bête*, Broodthaers observa que, paradójicamente, la plasticidad del artefacto y su presencia crecen en proporción inversa a la dimensión léxica y semántica de la poesía. Broodthaers ve en esta (aparente) paradoja la causa principal de la naturaleza problemática del arte contemporáneo, y decide usarla a su favor.

Probablemente, la decepción ante la posibilidad de poder producir una arte con sentido fue una de las razones que impidió su paso definitivo a la plástica. Broodthaers siempre permaneció en el límite lingüístico de toda práctica artística, poniendo a prueba la naturaleza convencional de la mirada al arte.

b.2. *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard. Image*

Cuando observamos la obra de Broodthaers en su conjunto volvemos a encontrarnos reiteradamente con el vacío de la representación plástica. Así, por ejemplo, en *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard. Image* de 1969, Broodthaers resalta la forma espacial del texto del poeta francés del XIX y oculta el texto en sí de un modo similar a su primera versión del *Pense-Bête*.

Fue Magritte quien ofreció a Broodthaers una copia del poema de Mallarmé¹². Para nuestro artista “Mallarmé es la fuente del arte contemporáneo. Inventa inconscientemente el espacio moderno”. Dos décadas más tarde organiza la *Exposición literaria en torno a Mallarmé* en la que muestra, entre otras obras-objeto suyas, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard. Image*.

Con *Un coup de dés*, Mallarmé hace estallar el verso en el espacio de la página. La disposición tipográfica sugiere correspondencias y contribuye así a la eclosión del sentido. Broodthaers,

¹² Mallarmé, Stéphane: *Un golpe de dados jamás abolirá el azar*. La Habana: Orígenes. 1952.

La obra como “palabra cero”. Análisis de la condición lingüística de la significación en arte.



Figura 4. Marcel Broodthaers: *Exposición literaria en torno a Mallarmé*. Amberes, Wide White Space Gallery/Clonia, Galería Michael Werner, 1969.

por su parte, retiene la “imagen” del texto, traduciendo su especialización a formas sin contenido, sustituyendo las palabras por líneas negras.

“La inmovilidad, la reificación de las líneas del poema en un objeto vendible como obra de arte, como mercancía, expresa una condición general de la relación del hombre con el mundo, por lo menos en el contexto de las sociedades de mercado”.¹³

¿Pero qué subvierte ese vacío de la representación en aquel momento tan intenso de la producción plástica contemporánea? Para averiguarlo recurrimos una vez más a René Magritte, amigo y referente de Broodthaers. El autor de *Ceci n'est pas une pipe* puso de manifiesto, de forma paradigmática, el carácter vacío y manipulable de la imagen, jugando, para reformular su significado, con los “palabras” implicadas en su recepción.

b.3. Prohibida la reproducción

En 1937 Magritte pinta el cuadro *Prohibida la reproducción*, también llamado *Retrato de Edward James*. Podemos observar en él una figura de espaldas, así como su reflejo en un espejo, pero éste se nos aparece de forma anómala. En una primera aproximación podríamos pensar que se trata de un doble y no de un reflejo de Edward James, pero una mirada más atenta nos permite comprobar que sólo puede tratarse de un reflejo ya que

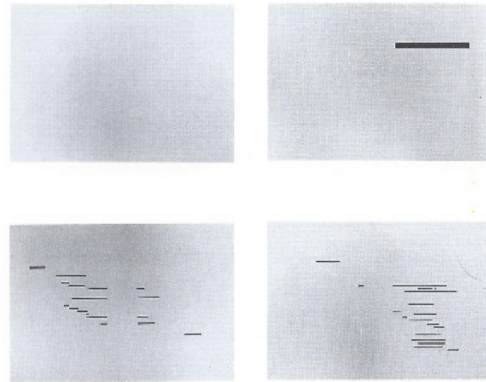


Figura 5. Marcel Broodthaers, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*. Image. 4 de las 12 placas de aluminio anonizado de 32 x 50 cm cada una. Amberes, Wide White Space Gallery/Clonia, Galería Michael Werner, 1969.

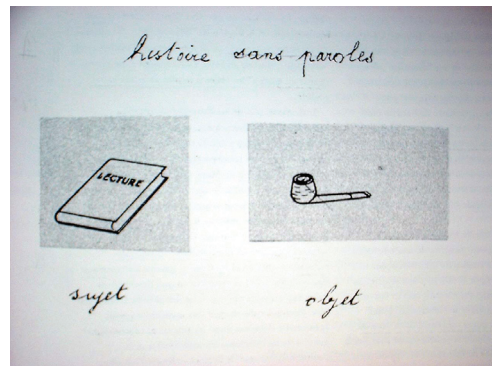


Figura 6. Marcel Broodthaers: *Histoire sans paroles*. Collage y tinta sobre cartón. 1974.

¹³ Royoux, Jean-Christophe : “Projet pour un Texte: El modelo cinematográfico en la obra de Marcel Broodthaers”. En *Marcel Broodthaers. Cinéma*. Santiago de Compostela: Centro de Arte Contemporáneo. 1997. p. 106.

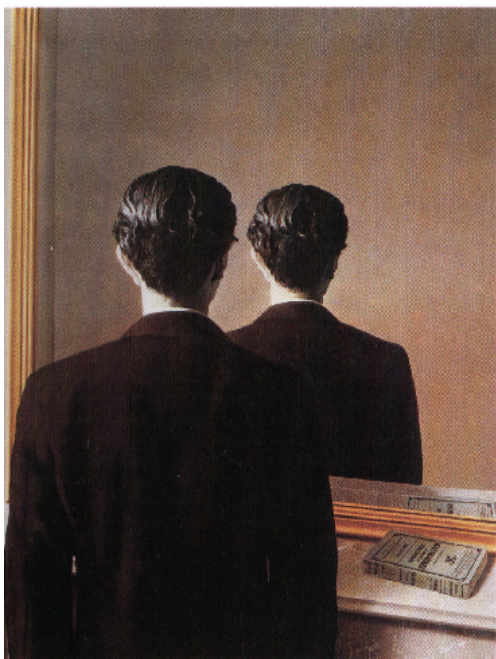


Figura 7. René Magritte: *Prohibida la reproducción* (*Retrato de Edward James*). Óleo. 1937.

el libro de la parte inferior derecha del cuadro sí aparece invertido. Lo único que aquí no se invierte, como corresponde a la lógica física de un espejo reflectante, es la figura humana.

Sabemos que Magritte pretendía deshabilitar el orden convenido entre palabras e imágenes. En este caso frustrando el acceso del espectador a lo que espera de un retrato, el parecido con su modelo que niega doblemente: al pintar al sujeto de espaldas y al invertir su reflejo - o mejor dicho, al enderezarlo como si de un doble inquietante se tratara. En una entrevista concedida a Paul Nougé en 1943, hablando precisamente de la pintura de retratos, Magritte contesta a la pregunta de si un retrato debe intentar parecerse a su modelo, diciendo que también “podría desearse que ese modelo intentase asemejarse a su retrato”¹⁴, creando una relación de equivalencia entre el sujeto y el retrato, como si fuesen intercambiables; o como si la imagen fuese el referente del sujeto y no la realidad el referente de la imagen. Si bien para Magritte las imágenes no son el mundo, sí son, sin embargo, las condiciones mediales necesarias para verlo e interpretarlo. Eso sí, al igual que tras el giro lingüístico el lenguaje verbal configura unos mundos posibles, la imagen sería sólo una posibilidad dentro los órdenes posibles del mundo, aquella que ha sido acordada de forma tácita por la sociedad. Magritte dedicó su mayor esfuerzo a mostrar el sustento convencional en la relación entre palabras, imágenes y realidad, resquebrajándolo con sus imágenes pictóricas para dejar aflorar una realidad que permanecía oculta tras la convenida, si bien ésta era de naturaleza igualmente arbitraria. En la misma época, en el campo esta vez de

¹⁴ Nougé, Paul: *Magritte ou les images défendues*. Bruxelles: Les Auteurs Associés. 1943. p. 90. (traducción propia)

la filosofía, Martin Heidegger comentaba que “el mundo se ha convertido por completo en una imagen y eso es lo que hace que la esencia de la edad moderna sea diferente”¹⁵. Es sorprendente comprobar que la idea del mundo como una imagen fuese recurrente en campos aparentemente tan distanciados del pensamiento, como eran entonces el arte y la filosofía. No cabe duda de que la pintura de Magritte abrió una nueva vía para la investigación plástica cercana a lo que parecía ser competencia exclusiva de la filosofía: *el pensamiento de la imagen, pero esta vez desde la reflexión autoconsciente de sus propios medios de representación*. La función que asume su pintura no es ya el representar como una forma de mostrar y construir mundos, sino el revisar y repensar la construcción visual del mundo implícita en nuestros lenguajes y nuestras imágenes. Estaríamos aquí ante una función específica que sólo podría ser asumida por la práctica intelectual que hemos llamado *meta-arte*.

Magritte nos introduce con agudeza en la problemática de la representación pictórica, no sólo como texto que debe descifrarse, sino como imagen, como paradoja visual, como conflicto entre palabras e imágenes. Numerosos cuadros suyos hacen patentes esta relación problemática en sus propios títulos: *Palabras e imágenes* (1928), *La traición de las imágenes* más conocido como *Esto no es una pipa* (1928), y otros muchos que funcionan como eufemismos de la noción de imagen: *La clarividencia* (1936), *El principio del placer* (1937), *La semejanza* (1954), así como el cuadro que nos ocupa *Prohibida la reproducción* (1937). En efecto, lo que se prohíbe en esta pintura, más allá del retrato de un personaje, es su imagen, o dicho de otro modo, la cara reconocible del mundo.

La pintura de Magritte se mantiene en esa ambivalencia de la percepción que la sitúa a la vez en el campo de la pintura crítica y en el de la imagen fascinante; compromete tanto nuestro pensamiento reflexivo y crítico como nuestro abandono al “misterio” inefable de cada imagen.

A Broodthaers le maravilla dicha ambivalencia en la obra de Magritte. Sus imágenes, cuyo sentido se nos escapa a primera vista, interpelan de tal modo nuestra curiosidad que nos vemos obligados a interrogarlas. Pero interrogar no es explicar. En la interrogación radica el misterio, para Magritte. En primer lugar, uno se confía sin reticencias a la impresión viva que las imágenes procuran, sin saber por qué. Pero al intentar comprender, nos dice Magritte, tiene que entrar en juego otro mecanismo de juicio: tanto para el que observa los cuadros como para el que los ha pintado, debe intervenir una “ruptura con el conjunto de hábitos mentales absurdos que en general asumen un sentimiento auténtico de la existencia”¹⁶. Una ruptura por lo tanto con los hábitos que catalogan los objetos en un orden arbitrario, pero reconocido por todos. Y más adelante explica lo que entiende por *misterio*:

“Existe el misterio porque la imagen poética posee una realidad. Dado que el pensamiento inspirado imagina un orden que relaciona las figuras de lo visible, la imagen poética [la pintura] posee el mismo género de realidad que la del universo. ¿Por qué? Porque debe

¹⁵ Heidegger, Martin: “The Edge of the World Picture”, en Levitt, William: *The question concerning technology and other essays*, Nueva York y Londres: Garland, 1977.

responder al interés que por naturaleza sentimos por lo desconocido. Si se piensa en *universo*, se está pensando en lo desconocido, su realidad es desconocida. De esa forma creo lo desconocido a partir de cosas conocidas.”¹⁷

Si en el fondo sólo lo visible puede mostrarse en un cuadro, el mensaje que éste comporta se abre a lo desconocido. Para Magritte, la unión de cosas visibles, realizada a través del pensamiento poético, conduce a lo extraño. De esta forma el pintor da la vuelta a la lógica convenida, como si de un guante se tratara, participando estrechamente en la empresa de trastornar el sentido aceptado de las palabras y las cosas.

Broodthaers se interesó por el *enigma* contenido en una “poesía visual” que ponía en juego cosas sencillas y corrientes. A las imágenes y palabras de Magritte, Broodthaers añadió los *objetos* cotidianos, dando un nuevo giro de tuerca a la referencia duchampiana del “*objet trouvé*”.

Entre 1964 y 1968, Broodthaers realiza un gran número de obras a partir de ensamblajes de cáscaras de huevo y de mejillones, proliferando sobre mesas, sillas, o cazuelas:

“[...] mejillones, huevos, objetos sin más contenido que el aire y sin gracia. Sólo sus cáscaras expresando forzosamente el *vacío*. Es el *zócalo* lo que hay que mirar. De hecho, con mis obras os entrego realidad.”¹⁸

La realidad de la obra de arte se localizaría entonces, no ya en el interior del objeto, sino en su interfaz, en su “zócalo”. En aquello que precisamente le sirve de *zona de contacto con el exterior*, con los discursos culturales que la reformulan en el mundo de las palabras.

La utilización de las palabras como representaciones de la realidad equivalentes a las imágenes e intercambiables con ellas -como en el caso literal de los cuadros de Magritte *La máscara vacía* (1928) o *Espejo viviente* (1928)- es el punto del que partirá Broodthaers para encontrar un nuevo valor de uso a las palabras. Las incorporará a sus objetos e imágenes para redefinir la naturaleza lingüística de estos últimos.

b.4 El objeto como palabra cero

En 1974, en una entrevista concedida a Irmeline Lebeer, Broodthaers asegura que utiliza el objeto en sus obras como “una palabra cero”. Transcribimos aquí un fragmento de dicha entrevista:

¹⁶ Magritte, René: “Entrevue avec René Magritte”. Entrevistado por Paul W. Shwartz en *Studio*, año 1969. (traducción propia). p. 52.

¹⁷ Magritte, René: Op. cit. p. 53.

¹⁸ Broodthaers, Marcel: “Marcel Broodthaers par Marcel Broodthaers”. En *Phantomas*, Bruselas, nº 51-61, diciembre 1965, pp.295-297. (traducción propia).

“Lebeer: ¿Los objetos funcionan, en su caso, como palabras?”

Broodthaers: Yo utilizo el objeto como una palabra cero.

Lebeer: ¿No eran en principio objetos literarios?

Broodthaers: Se les podría llamar así, mientras que los objetos más recientes escapan a esta denominación que tiene una reputación peyorativa (me pregunto por qué). Estos objetos recientes llevan, de manera sensacional, las marcas de un lenguaje. Palabras, numeraciones, signos inscritos sobre el mismo objeto.”¹⁹

La palabra “cero” puede interpretarse como una palabra cuyo significante ha sido desarticulado del significado, una palabra a la espera de ser recodificada en la fijación convencional y arbitraria con otro significado dentro de un contexto histórico-cultural determinado.

Broodthaers explora la posibilidad de extraer las palabras, los objetos y las imágenes de la realidad social y de integrarlas como signos vacíos en el arte. Partiendo de la idea de que no existen las estructuras primarias, intenta aglutinar en un solo modo de expresión, el “objeto poético”, el lenguaje de la escritura (la poesía) al de los objetos (las artes plásticas) y de las imágenes (el cine, la publicidad, etc.).

¹⁹ Marcel Broodthaers : “Dix mille francs de récompense”. Entrevista de Irmeline Lebeer en : *Catalogue-Catalogus*, Bruselas, Palais des Beaux-Arts, 27 de septiembre- 3 de noviembre, 1974. También en Broodthaers, Marcel: *Marcel Broodthaers par lui-même*. (introducción y selección de textos por Anna Hakkens). París: Flammarion. 1998. p. 111. (traducción propia)



Figura 8. Marcel Broodthaers: *Armoire blanche*. Madera, cáscaras de huevo pintadas, pintura, vidrio. 86 x 82 x 62 cm. 1965. *Table blanche*. Madera, cáscaras de huevo pintadas, pintura. 104 x 100 x 40 cm. 1965.



Figura 9. René Magritte: *La máscara vacía*. Óleo sobre lienzo, 73 x 92 cm. 1928.

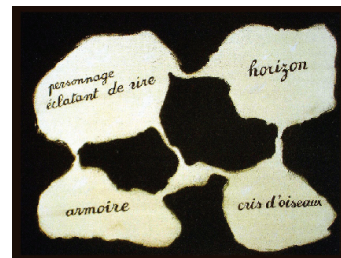


Figura 10. René Magritte: *El espejo viviente*. Óleo sobre lienzo, 54,2 x 73,5 cm. 1928/29.

La obra como "palabra cero". Análisis de la condición lingüística de la significación en arte.

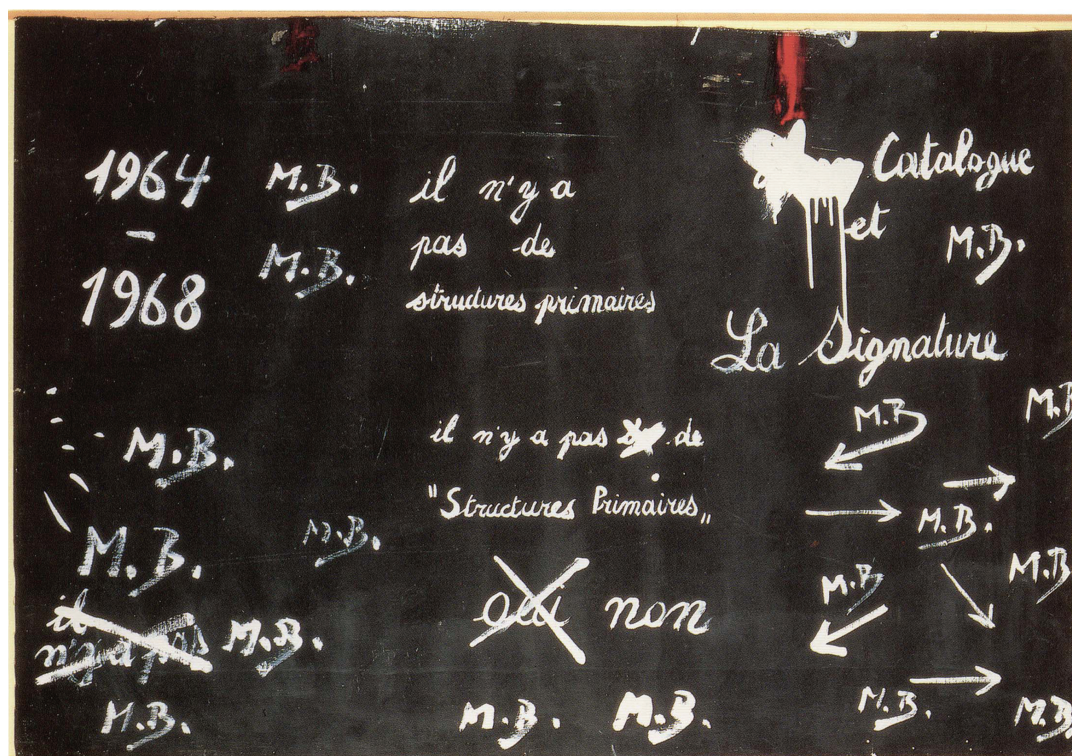


Figura 11. Marcel Broodthaers: *Il n'y a pas de Structures Primaires*. Óleo sobre tela. 78x115 cm. 1968.

Pero no para crear un nuevo lenguaje de pretensiones universales, sino para evidenciar el carácter extremadamente manipulable de los signos de cualquier lenguaje. Para ello recurre a menudo a la proyección de diapositivas y películas sobre telas impresas y objetos para alcanzar una suerte de *grado cero* donde la palabra, el objeto y la imagen están tan próximos que se impregnan mutuamente hasta volverse intercambiables.

b.5. *L'Erreur*

En *L'Erreur* de 1966; el error no es solamente la falta de correspondencia entre la palabra “*moules*” (mejillones) y los objetos (cáscaras de huevo), sino esencialmente el engaño del espectador, quién, en este conflicto engendrado entre la palabra y el objeto, siempre apuesta por la autenticidad del objeto –considerado más real–; mientras que la palabra es una aproximación de segundo orden, sujeta a rectificaciones, equivocaciones e incluso falsificaciones.

Sin embargo, desde la consideración de la realidad ya no como mundo sensible sino como mundo semántico, el significado de un objeto también está culturalmente codificado. En consecuencia, su percepción no es ni inocente ni neutral sino condicionada por el conocimiento cultural, por su valor semántico.

El error que comete el espectador no es un error de lógica del lenguaje, sino de aceptación ciega de las convenciones que rigen el lenguaje de palabras, imágenes y objetos. Si Magritte puso el énfasis en el carácter convencional y arbitrario del *significado* de las imágenes, ya que sin esta convención las imágenes carecerían

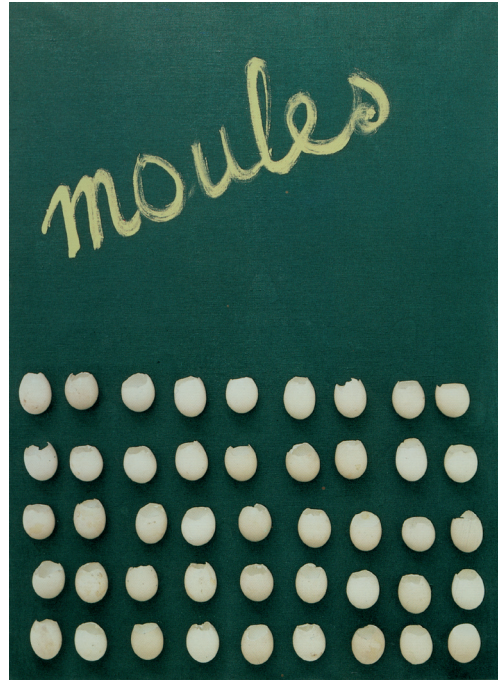


Figura 12. Marcel Broodthaers: *L'Erreur*. Óleo y cáscaras de huevo sobre tela. 100 x 70 x 8 cm. 1966.

de significado²⁰, Broodthaers, por su parte, introduce al espectador en la escena, mostrando la falacia de una *mirada* supuesta objetiva y neutra.

Tal y como rezan título e inscripciones pintadas de *Il n’y a pas de Structures Primaires* (No hay Estructuras Primarias), todos los sistemas de signos, incluido el lenguaje verbal, son estructuras secundarias, mediatizados por algún otro lenguaje o ideología dominante. Broodthaers resalta los interfaces -el título, la firma del autor (*MB; La Signature*), la fecha (1964-1968), el catálogo (*Catalogue*), la escritura, la mancha pictórica, el cuadro como pizarra (educación), etc.- como índices evidentes de dicha mediatización.

En *L’Erreur*, Broodthaers sustituye la imagen central del objeto de *Esto no es una pipa* por la presencia del objeto mismo (las cáscaras de huevo). Si bien *L’Erreur* se presenta como una pintura, falsea sin embargo los artificios todavía evidenciados por Magritte -como por ejemplo el campo de la escritura opuesto al espacio pictórico- al enturbiar la “lectura” tradicional de la pintura. La escritura (“*moules*”) aparece como un gesto oblicuo que opone la idea de su significado a la de su forma significante. Broodthaers invierte la relación de la imagen con el texto para mostrar que, al contrario de Magritte, el texto no soporta más a la imagen. En su pintura-objeto fuerza el vaciamiento de significado de todos sus signos, ya sean imágenes, objetos o palabras. Todo tiende a la unidad. El espacio ya no es dual, sino que se recompone en una extensión literal: la del objeto poético. Más allá de su solidez, el objeto mismo se quiebra tal y como apunta el título. Broodthaers transforma en su obra la *negación del lenguaje visual como representación* de Magritte en una *negación de la representación como lenguaje*. Para Magritte, en *Esto no es una pipa* por ejemplo, la pipa pintada tiene un referente, una pipa real, pero carece de significado, ya que, a diferencia de la palabra “pipa”, no designa un concepto. Es por lo tanto un *significado flotante* que la relación con cualquier palabra puede fijar. En Broodthaers palabras e imágenes se vuelven intercambiables, cosificadas en el juego mutuo de sus remisiones, convertidas las unas y las otras en *significantes flotantes*.

Ya no se trata del poder del enigma contenido en una “imagen poética”, ni de sugerir la posibilidad de otros mundos tras romper la convención palabra-imagen que rige su significado, sino de mostrar la volatilidad del significado de las cosas en sí, y su fácil instrumentación por los discursos que conforman un determinado consenso social. En este sentido, ya no son las imágenes, sino la propia mirada la que se sustenta en una *sobredeterminación lingüística que afecta todo acto de ver en nuestra cultura*.

²⁰ Para Ferdinand de Saussure, el fundador de la semiología estructuralista, un signo está formado por dos elementos: el significante y el significado. El significado no es, por ejemplo, el objeto en el mundo al que se hace referencia mediante el signo -esto sería la referencia- (algunas teorías semióticas referenciales confunden ambos términos), sino una abstracción, un concepto. A este concepto se le atribuye por convención un significante arbitrario, que permite utilizar en la conversación el objeto abstracto y por tanto no perceptible mediante los sentidos, el concepto. Esta diferencia entre significante, significado y referencia se manifiesta como una contradicción en la pintura de Magritte *Esto no es una pipa* por ejemplo. El cuadro muestra una pipa, pero el subtítulo reza: “Esto no es una pipa”. Como representación de una pipa, la pintada no es una pipa, a lo sumo *hace referencia* a pipas reales. La pipa pintada tampoco es un signo lingüístico en el sentido de Saussure, puesto que *carece de significado*. A diferencia de la palabra “pipa”, la pipa pintada *no designa un concepto*. La imagen posee una referencia pero no un significado. Desarrollaremos la idea del concepto en la significación visual en la segunda parte de esta tesis. Saussure, Ferdinand de: *Curso de lingüística general*. Madrid: Alianza. 1994

c. La desarticulación de la lectura del arte por el contexto

c.1. La exposición en la Galería M.T.L

La obra conocida como *La exposición en la Galería M.T.L.* que tuvo lugar en Bruselas, del 13 de marzo al 10 de abril de 1970, se basaba en la obra poética de Marcel Broodthaers. Ocupaba toda la sala y mostraba un conjunto de objetos y láminas concebido por el artista como una pieza única. Se componía de los siguientes elementos:

- 67 hojas de diversos tamaños (mecanografiadas, manuscritas, con dibujos a rotulador, bolígrafo, pluma estilográfica y lápiz de color).

- La película, *M.T.L. (DTH)*, rodada durante la exposición, cuyo tema son las letras de la inscripción del escaparate, que repetía el texto de la invitación. Esta película se proyectó la tarde del último día de la exposición, sobre el escaparate de la galería. La proyección fue anunciada en una segunda invitación, que reproducía el escaparate de la galería con el texto de la primera invitación.

- El catálogo publicado con motivo de la exposición, diseñado por Broodthaers e incluido como parte integrante de la muestra. Al final del catálogo, en la “*Nota sobre las intenciones*”, están reproducidos dos certificados médicos. El primero del doctor André Renard y fechado el 15 de enero de 1970, certifica que: “[...] *el estado de salud del señor Broodthaers Marcel no necesita cuidados especiales y puede reanudar normalmente su trabajo*”. El segundo, del doctor Jean Vermeyl y fechado el 2 de marzo de 1970, dice lo siguiente: “*Yo, el abajo firmante, certifico que el estado de salud del señor Marcel Broodthaers le incapacita para cualquier actividad profesional normal desde el 2-3-70 hasta el 4-4-70*”.

- La inscripción sobre el escaparate de la galería, legible desde el interior (al derecho) y el exterior (al revés), que repite el texto de la primera invitación.

- El certificado médico del doctor Jean Vermeyl,

- Y para terminar 2 carpetas de cartón, *Le Décor de Magritte...* y *Si vous collez...*, 1966-67, con texto manuscrito, de 80x100 cm cada una.

Dos años más tarde (en 1972), Broodthaers montó, como si de un pliegue de la historia se tratara, una segunda exposición en la Galería MTL. En esta ocasión Broodthaers reeditó el catálogo de 1970 en formato libro con el título *MTL* y las fechas 18/5/72 – 17/6/72 en tan sólo seis ejemplares que también fueron expuestos en la galería junto a los demás objetos de la muestra. En la página 5 del catálogo, Broodthaers escribió: “*Catálogo de la exposición de Marcel Broodthaers en la Galería MTL. Del 13 de marzo al 10 de abril 1970, reproducido sin los documentos relacionados con situaciones anteriores, con motivo de la nueva exposición del 18 de mayo al 17 de junio 1972.*”. En esta muestra, también presentó su edición de 1972 del *Tractatus logico-catalogicus ou l'art de vendre* (Tractatus logico-catalogicus o el arte de vender). Broodthaers también mostró

en la exposición de 1972 dos fotografías tomadas durante la exposición de 1970: una del exterior de la galería con el escaparate abierto y la otra con la persiana echada.

Me he detenido en la descripción de la obra “*La exposición en la galería MTL*”, compuesta de momento de dos partes, para mostrar la extrema complejidad del dispositivo puesto en marcha por Broodthaers. La sobreabundancia de datos, referencias a otras obras suyas, formas y soportes de presentación, intervenciones in situ del propio artista, textos y comentarios aportados, dificultan incluso lo que debería ser una sencilla descripción de la obra.

El juego de remisiones referenciales parece infinito en Broodthaers, una obra conduce a otra, la exposición de 1972 se pliega sobre la de 1970, y ésta, a su vez, presenta objetos realizados en distintas épocas y mostrados en otras exposiciones “ficticias”. La primera pregunta que se plantea es: ¿Dónde empieza y dónde acaba la obra? La intervención “artística” de Broodthaers parece requerir imperativamente que se describan sus límites para poder definirla como arte, más allá de la convención que dicta que todo cuanto ocurre en un espacio de arte es arte.

Al final del catálogo de 1970, en su “*Nota sobre las intenciones*”, Broodthaers se detiene en dos documentos que aparentemente no tienen mucho peso específico en el conjunto, los certificados médicos:

“Hasta la fecha, ningún crítico ha mencionado el hecho de que un certificado médico, que describe un estado de buena salud y capacidad de trabajo, se haya utilizado para justificar la ausencia de obras en la exposición organizada en París [...]. La característica de la actual exposición es la abundancia de obras [...] presentadas junto a un certificado médico que, a diferencia del primero, describe un estado de enfermedad, que conlleva la incapacidad para desarrollar un trabajo normal. Por este razón he creído conveniente escribir esta nota, dejando que sea el lector quien reflexione sobre ello, de acuerdo con su opinión sobre el arte”²¹.

El primer certificado médico, que afirmaba que Broodthaers podía reanudar su trabajo con normalidad, fue presentado en una exposición colectiva anterior en París a la que, sin embargo, el artista no mandó ninguna “obra de arte”. El texto del catálogo “*Nota sobre las intenciones*” menciona ese primer certificado, ya que éste no figuraba físicamente en la exposición de la galería MTL de 1970. Con esta remisión en la nota del catálogo, Broodthaers parece querer despistarnos una vez más con documentos y comentarios que, en apariencia, están totalmente al margen de lo que se supone que es un catálogo y una exposición. Pero encontramos ahí uno de los mecanismos tácticos clave en el proceder meta-artístico de Broodthaers. En su nota, nos comenta con cierto sarcasmo su “sorpresa” por el desinterés de los críticos hacia el contenido de un certificado médico, que sencillamente pretendía justificar la ausencia de obras de arte en la exposición de París. En lugar de tomarlo por lo que era, un certificado médico, los críticos lo consideraron directamente como una obra de arte. Esta reacción parece legítima cuando se trata

²¹ Broodthaers, Marcel: “Nota sobre las intenciones”. En el catálogo *MTL 13/3/70 - 10/4/70*. Bruselas: Galería MTL. 1970. Reproducida en: *Marcel Broodthaers*. Catálogo exposición Reina Sofía 1992. Madrid: MNCARS. 1992. p. 152.

de dar sentido a un documento cuya absurda pretensión es la de justificar la ausencia de obras en una exposición, declarando paradójicamente un estado de buena salud y capacidad de trabajo!

Pero ¿por qué entonces Broodthaers se “jacta” de la actitud indiferente de los críticos hacia el contenido del certificado? Tal vez porque, a pesar de lo incoherente y absurdo que este resulte con respecto a su comportamiento, el certificado no tiene porque convertirse *inmediatamente* en objeto de exposición. Su *contenido* señala aspectos, que por incómodos, son o bien mantenidos al margen del “sistema del arte” o bien, al contrario, inmediatamente incorporados a él como obra. El estado de salud de un artista puede ser tomado (¿por qué no?) como motivo y lugar de una obra —otros artistas cercanos a Broodthaers, como Yves Klein o Piero Manzoni, declararon el cuerpo propio o ajeno como obra, extendiendo certificados que así lo avalaban. Pero los certificados médicos de Broodthaers usan la salud del artista para llamar la atención sobre su situación profesional, no como una denuncia o una reivindicación, sino para *abrir una brecha en el modelo de trabajo, mitificado y autosuficiente, del artista* (que en aquella época podía resumirse en la idea de un exiliado social que trabaja en condiciones sociales adversas y a contracorriente); como si cualquier circunstancia artística inscrita en dicho modelo fuese suficiente para autoproclamarse arte.

Estos certificados son parte de un *gesto indeterminado que no tiene lugar dentro del campo social* (ya que la práctica del arte no tiene estatus de profesión, de “trabajo normal”; no está sometida a las normas sociales), *ni tampoco dentro del ámbito del arte* (ya que

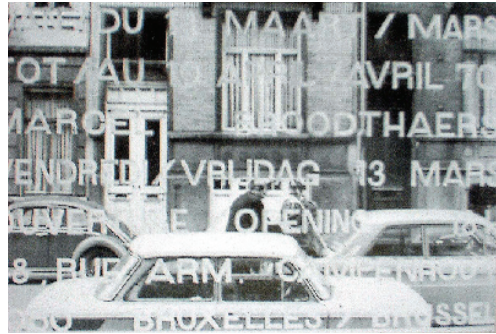


Figura 13. Marcel Broodthaers: Escaparate de la galería sobre el que Broodthaers reproduce el texto de la primera tarjeta de invitación de *La exposición en la galería MTL*, legible desde el interior y desde el exterior. Bruselas, del 13 de marzo al 10 de abril de 1970.

estaríamos de nuevo ante una parodia del “arte como definición” de raíz duchampiana), y eso produce irritación y desconcierto. Para que no quepa duda sobre la naturaleza indeterminada de dicho gesto, Broodthaers fuerza su incoherencia al actuar de forma contraria a lo esperado: cuanto más incapacitado socio-profesionalmente (según los certificados) más obra produce y muestra. Una vez más, la práctica artística de Broodthaers actúa como una “maniobra en el terreno”, socava lo que parecían límites incuestionables del territorio del arte. Actúa sobre el arte desde sus condicionantes (supuestamente) externos, *desde el interfaz de su realidad con-textual*, pero nunca desde la seguridad de que se trata de una obra, ya que entonces no levantaría la más mínima sospecha sobre las condiciones de su artisticidad, lo cual desactivaría el mecanismo subversivo.

Otra cuestión “irritante” que plantea la nota del catálogo es la sospecha de la extrema fragilidad y volatilidad de la significación en arte. En efecto, la nota permite a Broodthaers mostrar la facilidad con que se reformula la significación en su obra a partir de los elementos clave que *se señalen* en ella de una exposición a otra: no es lo mismo reconstruir el sentido a partir de un itinerario que se inicia en los certificados médicos, que a partir de la película *M.T.L. (DTH)* que se proyectó sobre el escaparate el último día de exposición. Pero para editar dicha nota en el catálogo que el mismo diseña, Broodthaers debe asumir, como parte de su estrategia artística, la función ficticia de crítico-galerista que en principio no corresponde a un artista. Así desde su papel de diseñador del tarjetón de su primera exposición en la galería St. Laurent hasta el de transportista y comisario de exposiciones en su Museo de Arte Moderno, Broodthaers fue asumiendo los roles de todos los agentes culturales que mantienen en pie el “sistema del arte”, pero cuya labor se desarrolla fuera del escenario –por lo menos en aquella época.

La entrada en escena de todos los agentes de la cadena cultural tiene como consecuencia –además de señalar los mecanismos de legitimación del arte, sobre los que ya mucho se ha hablado– poner en entredicho la idea de la interpretación como una “lectura”. En efecto, la interpretación no se produce ya únicamente entre un sujeto y un objeto de arte, sino que se enmarca en un contexto más amplio que dicta las condiciones de su proceder. Señalar un elemento concreto de la exposición en un texto titulado “*Nota sobre las intenciones*” y además escrito por el “artista-comisario” es condicionar una lectura determinada de la obra, fijar su sentido en un marco lingüístico concreto. El hecho de que Broodthaers fuese consciente de la condición lingüística de la significación en arte ha quedado patente en sus reiteradas exposiciones de los mismos objetos de arte, donde reformula el significado a partir de las “marcas” lingüísticas que reinscribe sobre ellos una y otra vez.

El catálogo, considerado en general como uno de los lugares privilegiados del comentario y del discurso sobre el arte, es decir el lugar donde esperamos encontrar una orientación sobre el significado de la obra, se convierte con el *Tractatus logico-catalogicus ou l’art de vendre*, expuesto en la segunda exposición de 1972, en un objeto descontextualizado, arbitrario y vacío. Broodthaers vuelve a llamar la atención sobre este elemento como un interfaz del significado de la obra al frustrar las expectativas depositadas en él. En sus doce páginas sólo contiene ilustraciones de los objetos de la primera exposición de 1970, y se muestra en la vitrina donde se pueden contemplar

las obras gráficas, ahí se vuelve adquiere más opacidad en su cualidad de libro-objeto. Además, aunque se pudiese acceder a su contenido, Broodthaers advierte, en la p. 5 del mismo, que es el catálogo de *otra* exposición (la de 1970), y que con motivo de la nueva, no se han reproducido “los documentos relacionados con situaciones anteriores” (refiriéndose, entre otros, a su “Nota sobre las intenciones”). El catálogo se convierte aquí en metáfora de todos los demás objetos de la exposición: *la reducción de la significación a una retórica que se dirige a sí misma*. Todos los objetos de ambas exposiciones parecen rebotar los unos contra los otros, como en una cámara de ecos, un juego autorreferencial de resonancias infinitas cuya finalidad tiende a “manifestar el despliegue de una figura del sentido en el espacio”²², sin embargo esa figura del sentido sólo acontece cuando intercede el texto, la “marca” lingüística que Broodthaers pone a nuestra disposición a modo de cepo.

En esa misma exposición (de 1972), se podía ver una obra sobre papel con una impresión en negativo de todos los clichés que sirvieron para imprimir el catálogo de la exposición de 1970. La edición se componía de 100 ejemplares a la venta. El *valor de uso* del catálogo sufre una nueva reducción, el convertirse en mercancía, en simple *valor de cambio*.

Broodthaers enreda al extremo las posibles interpretaciones de su obra, interviniendo el último día de la exposición de 1970 con la proyección inesperada de la película *MTL (DTH)*. Esta comienza con el título “MTL (DTH)” y la fecha “1970”. Inmediatamente

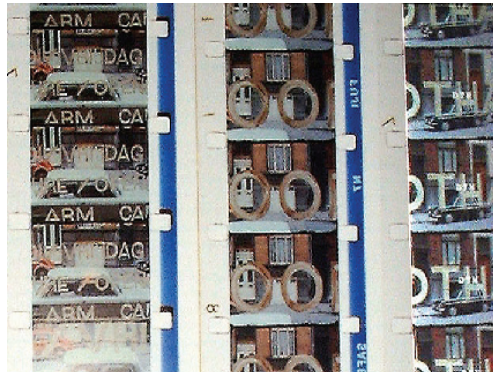


Figura 14. Marcel Broodthaers: Fotogramas de la película *MTL (DTH)*. 16 mm., color, 7', 1970.

²² Royoux, Jean-Christophe: “Projet pour un Texte: El modelo cinematográfico en la obra de Marcel Broodthaers”, en *Marcel Broodthaers. Cinéma*. Santiago de Compostela: Centro de Arte Contemporáneo. 1997. p.108.

después, la imagen se detiene en la inscripción del escaparate visto desde el interior de la galería. A través del cristal vemos a gente que pasa por la calle. Al principio, los movimientos de la cámara son mínimos y las tomas consisten en pequeños planos del escaparate para luego pasar a primeros planos de letras y números pintados en él como “OO” o “10”. En la segunda parte de la película, la cámara se desplaza de izquierda a derecha imitando el acto de la lectura y/o escritura. Atraviesa todo el texto impreso en la luna del escaparate para, a continuación, volver en un movimiento contrario. Las tomas del escaparate encuadran el nombre Marcel Broodthaers, “DTH” (las tres letras del centro de su apellido), y “MTL” se superponen con la técnica del subtítulo. La película concluye con una toma del exterior de la galería donde la cámara hace una panorámica hacia la izquierda, mostrando la calle y un transeúnte.

Broodthaers había logrado el objetivo inicial de este proyecto: “La letra disociada del significado de la inscripción”²³. Las letras “DTH” aisladas de su nombre flotan sin significación a la par que las letras “MTL” del nombre de la galería, desplazando así el vacío del uno al otro.

En un momento dado, Broodthaers consideró la posibilidad de pintar de blanco la luna del escaparate, pero al final la dejó como estaba. Así pues, *MTL (DTH)* se proyectó sobre el cristal del escaparate, de modo que la imagen pudiera confundirse con la propia realidad que representaba: la imagen actuaba a la vez como proyección y como foco para iluminar el escaparate.

Lo que vemos, en definitiva, es una “imagen” extraña compuesta por tres planos espaciales – la calle de fuera, la luna de cristal con su rotulación y los títulos superpuestos; todo se proyecta sobre otro espacio “real” de tres planos: el escaparate, la rotulación iluminada por la luz del proyector, y también, más débilmente, la calle real de fuera. Es como si Broodthaers quisiera superponer a la realidad su propia imagen, una mediación entre otras, en un último y radical gesto de vaciamiento.²⁴ La estrategia consiste, una vez más, en multiplicar las lecturas, a través de la superposición de significados textuales, de modo que se auto-desmantele la estructura lingüística de la mirada del espectador.

c.2. *Le Corbeau et le Renard*

Analizaremos ahora la obra *Le Corbeau et le Renard* para tratar de comprender cómo “las marcas de un lenguaje” pueden ser portadas de manera *sensacional* por los objetos artísticos de Broodthaers y cómo, a través esta utilización literal, podemos entrever ciertos mecanismos de la significación propios del arte crítico de finales de los 60 en Europa.

En 1968, Broodthaers expuso por primera vez la obra *Le Corbeau et le Renard* en la Wide White Space Gallery de Amberes. Se trata de una obra compleja, un auténtico “environnement”

²³ Royoux, Jean-Christophe: Op. cit. p.109.

²⁴ Otras proyecciones de esta película, en vida de Broodthaers, se ofrecieron esta vez sobre pantallas convencionales en exposiciones como *Film als Objekt – Objekt als Film* 1971 y *Bilder Objekte – Filme Konzepte* 1973.



Figura 15. Marcel Broodthaers: Vista de la exposición-instalación: *Le Corbeau et le Renard* en la Wide White Space Gallery de Amberes. 1968.

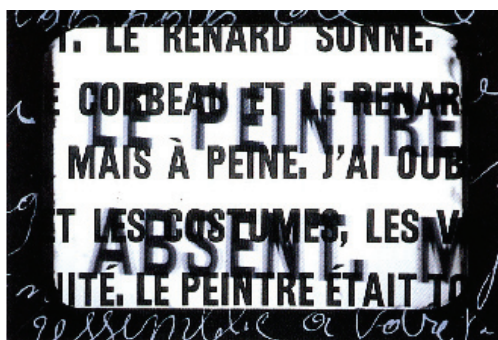


Figura 16. Marcel Broodthaers: Proyección del filme *Le corbeau et le Renard (d'après La Fontaine)* sobre una pantalla de 61 x 80 cm., con un marco negro sobre el que están impresos extractos de la fábula de La Fontaine. 1968.

que comprendía principalmente la proyección de una película y una edición compuesta por imágenes, objetos y textos.

La pieza central era la película que se proyectó todos los días que duró la exposición. Broodthaers filmó los elementos de su entorno cotidiano e hizo un montaje donde aparecían imágenes de su mujer, su hija, Magritte, un ramo de flores, etc. El texto, impreso sobre la misma pantalla de proyección, es un poema de Broodthaers inspirado en la fábula “Le Corbeau et le Renard” (El cuervo y la zorra) de Jean de La Fontaine. Aquí fue donde Broodthaers tuvo la idea —que retomaría dos años más tarde con *La exposición en la galería MTL*— de proyectar la película sobre una superficie cubierta de escritos, generando un “espesor” de textos superpuestos que multiplicaba las posibilidades de lectura.

Entre las diversas pantallas de proyección que concibe Broodthaers destaca la que colocó en el centro de la pared izquierda de la sala según se entraba. Mide 61 x 80 cm, tiene un marco negro que se asemeja al de una pantalla de televisión y tiene inscritos fragmentos de la fábula de La Fontaine copiados a mano por Broodthaers en letras blancas. En ocasiones dispuso incluso algunos objetos sobre una balda, sujeta a la propia pantalla, que se interponían al haz de luz de la proyección.

Por debajo de la pantalla, tres grandes cajas de madera cubierta de tela fotográfica tipografiada completaban la edición. Las cajas contenían todo tipo de cartones con imágenes (cazuela de mejillones, botella de leche, etc.) y textos impresos, uno de los cuales llevaba cuatro fotografías en color como ilustración; las tapas impresas de los cartones servían también como pantalla para proyectar la película. Una de estas cajas contenía una

bobina de película de 16 mm.²⁵

Sobre las paredes colgaban algunas de las láminas originalmente contenidas en las cajas. Y en el centro a la derecha se encontraba el proyector sobre un pedestal, lo que le otorgaba el mismo estatus que los demás objetos de arte.

¿Qué persigue Broodthaers con este complejo dispositivo? En realidad, no podríamos distinguir una significación por encima de las demás, sólo podemos tratar de construir un marco interpretativo lo suficientemente flexible como para contenerlas todas. Por una parte, todos los objetos están de algún modo conectados a través de su poema basado en La Fontaine, pero por otra parte desbordan el espacio de la exposición al referirse a obras anteriores del artista, como la imagen de la botella de leche pintada de blanco con la inscripción “Objet écrit – bouteille de lait – (à suivre)” (“Objeto escrito – botella de leche – (continuará...)”) o la escultura compuesta por una escalera, una mesa y ladrillos del fondo a la derecha, ambas piezas concebidas unos años antes y presentadas en otros “environnements”. Las obras expuestas también remiten a sí mismas, como es el caso de las cajas cubiertas de tela tipografiada, ya que en su interior encontramos, entre otras cosas, un ejemplar de la tela tipografiada que cubre las tapas. Aquí contenedor y contenido cumplen la



Figura 17. Marcel Broodthaers: *Le Corbeau et le Renard*, tres cajas forradas con tipografías. 1967.

²⁵ Para Broodthaers era importante editar y comercializar como un conjunto la caja y su contenido, la película y las pantallas. Se pensó en una edición de 40 ejemplares de la caja, pero, a la vista de las dificultades y el coste de su fabricación, se realizaron tan sólo siete. En cuanto a la película y las pantallas, Broodthaers propuso editarlas con un tiraje ilimitado, reproducción que era fácil ya que se trataba de una película y una tela fotográfica. No obstante, la edición resultó muy limitada, ya que los coleccionistas y las cinematecas no manifestaron ningún interés en adquirirlas.

misma función, o mejor dicho eluden cualquier función al volverse intercambiables.

En una entrevista concedida a la revista *Trépied* en 1968, Broodthaers advierte sobre sus intenciones en el estilo lacónico que le caracteriza:

“Retomé el texto de La Fontaine y lo transformé en lo que llamo una escritura personal o poesía. Ante la tipografía de este texto coloqué objetos cotidianos (botas, teléfono, botella de leche) cuyo destino es relacionarse estrechamente con los caracteres impresos. Es un ensayo para negar en cuanto sea posible tanto el sentido de la palabra como el de la imagen.”²⁶

Teniendo en cuenta la riqueza de referencias puestas en escena en este dispositivo, nos centraremos en la película para efectuar un breve análisis.

La sencilla e ingeniosa estrategia de proyectar sobre textos enturbia la lectura tradicional de una secuencia cinematográfica, a la vez que rompe en pedazos la dimensión semántica de la palabra. El texto fragmentado de la pantalla aparece reificado en su presencia gráfica, visual. Los fragmentos sólo recuerdan vagamente al texto original y aparecen tan “sólidos” como el soporte sobre el que se inscriben. Significante y significado se disuelven en la materialización de la palabra. Por otra parte la proyección de otros textos en movimiento, incorpóreos en su calidad puramente visual, así como de imágenes de flores y personas, acaba confundándose y entremezclándose con las palabras del soporte, multiplicando el orden y las posibilidades de lectura al extremo. La misma imagen ha sido refundida en su soporte físico, reificada en su intercambiabilidad, como cualquier otro objeto o palabra.

Siempre fascinado por la capacidad de las palabras para figurar cosas, Broodthaers se niega a tomar partido, “a entregar un mensaje claro”. La lectura se ve contrariada por la imagen misma del texto, mientras que el aspecto visual es perturbado por un mar de conceptos que toman forma de palabras. Se trata en definitiva de no situar el mensaje enteramente de parte de uno de los dos polos en juego, imagen o texto. La estrategia de eludir y reenviar constantemente el significado de sus obras de un objeto a otro, de una exposición a otra, desanima a cualquier espectador en busca del sentido a través de los mecanismos artísticos convencionales, del tipo: obra = forma + contenido = significante + significado.

La inversión del mensaje, que se traduce por “la multiplicidad de lecturas”, todas ellas escurridizas, simultáneas y superpuestas, puede considerarse como el sentido en sí de esta obra. En ningún momento queda la obra “clausurada”, determinada por un sentido originario fruto de las intenciones del artista o de su lectura codificada.

Sin mensaje latente, ni manifiesto, ni teoría, el nuevo modelo texto-visual, propuesto por el arte de Broodthaers, oscila entre la problemática de la producción artística y el proceso de reapropiación del dispositivo artístico por parte del espectador. Más allá de la lectura, el “arte

²⁶ Broodthaers, Marcel: “Interview de Marcel Broodthaers”, *Trépied* n°2, Bruselas, febrero 1968.

como palabra cero” reinventa un arte como dialéctica.

d. La revisión crítica de las formas lingüísticas del conocimiento

Según Bryson, el “error intelectualista”²⁷ consiste en tratar la significación visual, ya sea en arte o en cualquier otra campo de la imagen, como conocimiento/información, es decir como algo controlable dentro de un campo epistemológico determinado, obviando su interrelación con otras funciones como puede ser el potencial estereotipizador de las imágenes para alcanzar ficciones de “uso-valor” *práctico*²⁸.

De algún modo Broodthaers pone de manifiesto en qué medida la experiencia estética constituye un tipo de conocimiento diferente al que se produce en el discurso lógico-conceptual propio de nuestras sociedades occidentales. Y no nos referimos aquí simplemente a la noción de “apertura” (Eco) que caracteriza las obras de arte debido a su naturaleza polisémica, sino sobre todo a aquellos mecanismos que *limitan* esa apertura a los discursos sobre sus condiciones de artísticidad en un campo cultural determinado; en otras palabras, sobre el potencial de la obra de mostrarse como un *conocimiento disensual* (Rancière) o un *diferendo crítico* (Brea) con respecto a otras prácticas culturales. Aquí factores como la “*modelización*” y la “*experiencia*” son claves por encima de otros como la “*conceptualización*” o la

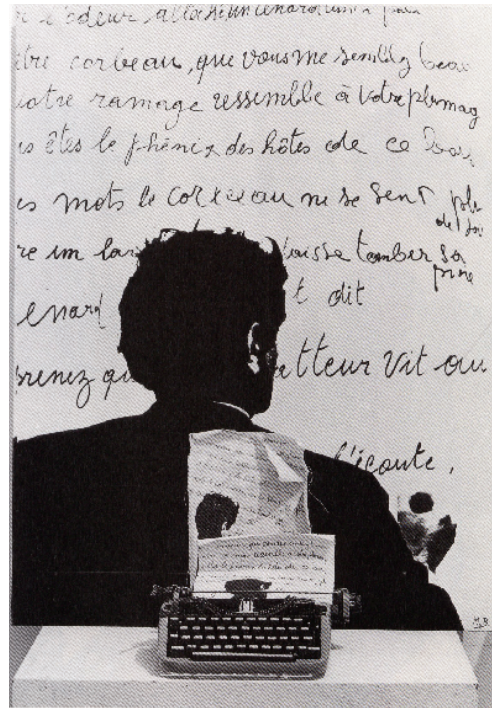


Figura 18. Marcel Broodthaers: *Le Corbeau et le Renard*, Edición. Impresión fotográfica sobre tela de 60x80 cm., máquina de escribir y fotocopias. 1967.

²⁷ Este error se comete principalmente en las disciplinas con una metodología estructuralistas.

²⁸ Bryson, Norman: *Visión y Pintura: La lógica de la mirada*. Madrid: Alianza. 1991. pp. 164-165.

“interpretación”. La obra, entonces, no puede ser entendida ya como un *objeto* provisto de significación, sino como una *actividad* específica de los sujetos en contacto con determinados dispositivos sin una significación previa; sólo a posteriori los teóricos e intérpretes de toda índole la dotan de significación, ya sea esta estructural, operativa o sintomática. Esta actividad surge con la *experiencia estética* de la obra, y tiene la capacidad de poner en tensión crítica la relación del sujeto con su entorno, provocando desde un enfoque epistemológico (y en el mejor de los casos), una deconstrucción de los discursos culturales que “contiene”.

En una situación comunicativa ideal, la *experiencia estética* es, en palabras del último director de la Documenta 12, Roger M. Buergel,

“[...] una irritación de la comprensión, un desmoronamiento de nuestras categorías que, de repente, pierden su validez. Esta irritación puede ir acompañada de una crisis, de un sentimiento de desorientación. El arte, en todo caso el arte contemporáneo, es portador de una crisis de las categorías con las cuales percibimos habitualmente el mundo. Dichas categorías quedan en entredicho durante algún tiempo. Lo cual puede generar un momento liberador que, cuando lo consentimos, nos revela universos sensibles muy diferentes. Pero es imprescindible que lo consintamos porque la experiencia de poner en entredicho es molesta, ardua, incluso dolorosa.”²⁹

Aquí también la tendencia a la interpretación logocéntrica del mundo en la cultura occidental afecta a la *experiencia* de las obras de arte, a pesar de las fuertes resistencias de los artistas. El problema de la “lectura” de las imágenes, también afecta a la “lectura” de las obras de arte. La sobredeterminación lingüística actúa en las obras debilitando, sobre todo en el arte más contemporáneo, su potencia de “afectación” sobre los sujetos; estos, ante la crisis provocada por la resistencia de las obras a dejarse encasillar en categorías discursivas, tienden a dudar entre la banalidad y la espectacularidad de estas, es decir entre su total incomprensión y su extrema estetización. Es como si, ante la certidumbre de que las obras deben expresar nuevas significaciones, los espectadores no esperasen más que una apertura del horizonte intelectual, una ampliación consciente de nuestro conocimiento del mundo. Pero la experiencia del arte no sólo nos coloca ante nuevas significaciones, ante cosas que desconocíamos anteriormente, sino que, sobre todo, nos confronta con la *alteridad de la significación*, lo cual siempre es una ampliación de nuestra *experiencia* del mundo (ya sea consciente o no).

Ahora bien, únicamente los intentos de interpretación, de búsqueda de la significación, aunque sean de modo provisional, nos permiten experimentar nuestro “fracaso relativo”, el de la disolución de nuestra propia interpretación, y Broodthaers era perfectamente consciente de ello. Si evitamos

²⁹ Buergel, Roger M.: “Quand est-ce que l’art est de l’art?” “.En Deutschland magazine: www.deutschland-magazine.de (traducción propia). 2005

“este fracaso, que abre la puerta hacia la alteridad de la significación, no comprendemos la obra. Sólo la comprendemos cuando no la comprendemos.”³⁰

d.1. De un arte de signos al arte crítico con los signos del lenguaje

¿En qué medida las exploraciones de Broodthaers sobre la disolución del signo convierten su obra en *arte crítico*, y no simplemente en un análisis estructural de lo visual?

Como acabamos de ver en su película *Le Corbeau et le Renard*, Broodthaers convierte los significados convencionales en significantes flotantes, generando una imagen-objeto totalmente estetizada, una imagen que nos fascina y atrapa en el juego de rebotes de sus significados. La imagen-objeto ha dejado de significar por sí-misma, se ha petrificado en el *fetichismo del signifiante* y, a su vez, nos muestra los condicionantes que la hacen posible: la autoridad literaria (la fábula de Jean de La Fontaine), el mito del artista creador (la firma de Marcel Broodthaers), la imagen mediática como nuevo hábito de consumo visual (el marco en forma de televisor), el contexto institucional legitimador (la institución museística a la que remite Broodthaers con sus exposiciones ficticias). Y precisamente es esa ambivalencia, ese “a su vez”, lo que convierte sus obras en arte crítico.

Al negar las estructuras primarias en todo lenguaje, Broodthaers está afirmando el condicionamiento de las estructuras secundarias sobre estas, idea que retoma de la noción de “mito” en Barthes. Según este autor, siempre existe una ideología encubierta tras la apariencia benigna de los discursos y de las imágenes. En este proceso mítico el significado explícito de cualquier signo es en realidad un signifiante flotante o secundario, que junto a la ideología (significado secundario) conforma una nueva dimensión del signo llamada “mito”. Más allá del mero análisis estructural entre palabras e imágenes, Broodthaers se refiere en realidad a los discursos culturales cuando habla del “lenguaje de las palabras”. Tiene claro que toda estructura semiótica, es una estructura de poder, basándose en el principio foucaultiano que describe cualquier enunciado como una figura de autoridad. Tanto es así que en sus obras nunca deja de involucrar los condicionantes históricos e institucionales que le confieren artisticidad o, lo que es lo mismo, poder simbólico. Muestra así como estos condicionantes sustentan la supuesta “evidencia” del enunciado artístico. Lo cual compromete definitivamente la recepción fenomenológica y directa del significado. Nunca deja de plantear la necesidad de una revisión de las condiciones de visibilidad de las propias obras de arte desde su confrontación con los discursos culturales que las sustentan. Esa es la forma de mantener un determinado potencial crítico en sus producciones artísticas: *lenguaje de las formas y metalenguajes culturales deben trabajar a la par, sumidos en una sospecha permanente y recíproca.*

Ya no es posible, por lo tanto, contemplar su obra como capacidad de desvelamiento y autenticidad. Lo que hace que el arte sea arte es su “estatus”, y este viene determinado por

³⁰ Buerger, Roger M.: Op.Cit. (traducción propia).

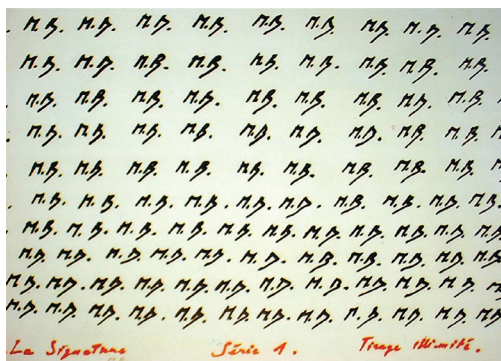


Figura 19. Marcel Broodthaers: *La Signature, Série 1*. Serigrafía sobre papel de calco. 55 x75 cm. Edición ilimitada. Firmados sin numerar. 1969.

su contexto institucional, pero también por la función y los roles asumidos por todos los actores del sistema, incluido el artista.

Benjamín Buchloh escribe que su arte no está sólo en su capacidad primaria de relación consigo mismo, sino que está también y sobre todo determinado por elementos externos a esa preocupación, por ejemplo, convertido en objeto de especulación comercial o puesto al servicio de una ideología dominante.

“La inmovilidad, la reificación de las líneas del poema en un objeto vendible como obra de arte, como mercancía, expresa una condición general de la relación del hombre con el mundo, por lo menos en el contexto de las sociedades de mercado. [...el arte de esa época] sólo podía recuperar y mantener su papel y función de revelador de las condiciones históricas objetivas, si era capaz de reconocer plenamente el grado de su estado de alienación y su función cultural al servicio de un refuerzo de esta alienación, haciendo de su estado de “reificación” el sujeto mismo de su discurso”.³¹

Ambos artistas llevaron la disolución hasta el punto en que los significantes (palabras, letras, cifras, imágenes) se hicieron literales, liberados del lastre de sus significados. Mostraron así el proceso de reificación que convierte los signos en significantes flotantes. En este sentido el significado queda siempre

³¹ Buchloh se refiere aquí al “Pense-Bête”, pero esta idea se puede extrapolar a la obra que nos ocupa. Buchloh, Benjamin: “Marcel Broodthaers”, en *Essais historiques II. Art Contemporain*. Lyon: Art Edition Nouveau Musée de Villeurbanne. 1992. p. 28.

pendiente de fijación por los discursos culturales imperantes. Este proceso supone, en definitiva, la sobredeterminación autoritaria del significado por los contextos de recepción.

Para mantener siempre una postura ambivalente en sus obras, Broodthaers opta por no decantarse hacia el significado y mantener en permanencia la tensión entre el eje sincrónico (o transversal) y el eje diacrónico (o vertical); es decir que se sitúa justo entre la deconstrucción de los mecanismos de significación transversales del arte y el discurso histórico y vertical de su legitimación, de su autoridad³². Broodthaers mantiene su obra en un permanente estado de *reubicación* con respecto a los “nuevos meta-discursos” de la postmodernidad y del tardocapitalismo³³. Su deconstrucción del signo artístico siempre tiene lugar bajo las condiciones autoritarias, institucionales e históricas que lo sustentan, como por ejemplo el uso repetitivo de su firma “MB” como desmitificación de la idea de autor, e incluso su reducción a valor de cambio. Si bien una postura ético-política no puede situarse fuera del sistema capitalista de intercambio de bienes y significados, Broodthaers sabe perfectamente que la experiencia paradójica e indeterminada de su obra es inasumible dentro del sistema, pero que tampoco puede tener lugar fuera de él. Esta *ambivalencia* es precisamente la que subtiende toda su obra, generando las condiciones necesarias para desplegar un horizonte de *independencia crítica* en su práctica artística, distinguiéndola de cualquier otra manifestación crítica.

d.2. *Poemas industriales*

Entre 1968 y 1972, Broodthaers realiza una importante serie de placas de plástico termoformadas, editadas cada una de ellas en siete ejemplares. Presentadas como *Poemas industriales*, estas obras, sin embargo, ponen a distancia la literatura por el empleo de un material frío. Las palabras y los signos, ni escritos ni impresos, pero formados en relieve, toman una dimensión “plástica”. Broodthaers las describe como “*rébus*” (jeroglíficos) sujetos a una especulación sobre la dificultad de la lectura provocada por el empleo de este material.

Siempre fascinado por la capacidad de las palabras para figurar cosas, Broodthaers se niega a tomar partido, “a entregar un mensaje claro”. Un vez más la lectura se ve contrariada por la imagen misma del texto, mientras que el aspecto visual es perturbado por el significado. Broodthaers precisa al hablar de sus placas que:

“[...] la lectura se ve obstaculizada por el aspecto de imagen del texto y a la inversa. El carácter estereotipado del texto y de la imagen viene definido por la técnica del plástico.

³² Retomamos aquí la terminología que utiliza Hal Foster (“eje sincrónico” y “eje diacrónico”) para explicar la necesidad del “paralaje” (situarse en ambos ejes a la vez) para la constitución de un arte crítico eficaz. Foster, Hal: *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Barcelona: Akal. 2001.

³³ En efecto, el fin de los “grandes relatos” anunciado por Jean-François Lyotard en *La condición posmoderna* no supone en absoluto la desaparición de los meta-discursos en la postmodernidad, como por ejemplo el culto al individualismo y a la libertad individual. Lyotard, Jean-François: *La condición posmoderna*. Madrid: Cátedra. 1994.

La obra como “palabra cero”. Análisis de la condición lingüística de la significación en arte.



Figura 20. Marcel Broodthaers: *Poèmes industriels*. Placa de plástico termoformado y pintado. Edición de 7 ejemplares de 86 x 120 cm. cada una. 1969.

Y la lectura propuesta depende de un doble nivel –cada uno de los cuales pertenece a una actitud negativa que me parece propia de la actitud artística-. No situar el mensaje enteramente de parte de uno de los dos, imagen o texto. Es decir, rechazar la entrega de un mensaje claro, como si ese papel no incumbiera al artista y por extensión a cualquier productor económicamente interesado. A mi entender, no puede haber relación directa entre arte y mensaje y aún menos si ese mensaje es político, a riesgo de quemarse como un fuego de artificio. De irse a pique. Prefiero firmar engañosos sin utilizar esa garantía”³⁴.

Al artista contemporáneo no le incumbe ocuparse de los significados (los “mensajes claros”), porque forma parte del grupo de los “productores económicamente interesados”, aquellos que se rigen por los valores de cambio y no por los valores de uso de las cosas comunicables e intercambiables. Para Broodthaers se trata de ser “menos artista”, de pasar del “Leed, mirad” al “Permitidme que os presente...”. Sólo la elección de una “táctica” para emprender una “maniobra en el terreno” justificaría seguir con la producción de artefactos artísticos. Todo lo demás nos es más que “arte como producción, como producción”³⁵.

En el ensayo consagrado a Eward Fuchs, Walter Benjamin comenta que:

“Si el concepto de cultura es problemático a los ojos del materialismo histórico, la descomposición de ésta en bienes que se convertirán en objetos de propiedad para la humanidad, le resulta inconcebible. Desde su punto de vista, la obra del pasado no está clausurada. En ninguna de sus partes la ve caer en el regazo de ninguna época, como si fuera una cosa al alcance de la mano. [...] ese concepto de cultura [...] conlleva un rasgo fetichista. Ese tipo de cultura parece cosificado.”³⁶

Benjamin destaca dos conceptos enfrentados a la hora de recibir e interpretar las obras de arte. Mientras que el concepto de cultura en vigor cosifica la cultura como un objeto de conocimiento acabado y cerrado a nuestra disposición, él apuesta por la idea de una obra del pasado “no clausurada” que recorre la historia en un movimiento turbulento de significados.

Una preocupación parecida acerca de la historicidad de las prácticas artísticas se vislumbra en la arqueología del arte moderno que ha ocupado a Broodthaers a partir de mediados de los años 60. Obras como su “Museo de Arte Moderno, Departamento de las Águilas” que se extiende desde 1968 a 1972 o sus “*Décor*” (Decorados) de 1974 a 1975, ponen de manifiesto, entre otras cosas, las “*condiciones de verdad*” de la presentación museística. Nos dice Broodthaers hablando de su Museo ficticio:

³⁴ Marcel Broodthaers: “Dix mille francs de récompense”. Entrevista de Irmeline Lebeer en : *Catalogue-Catalogus*, Bruselas, Palais des Beaux-Arts, 27 de septiembre- 3 de noviembre, 1974. También en Broodthaers , Marcel: *Marcel Broodthaers par lui-même*. (introducción y selección de textos por Anna Hakkens). París: Flammarion. 1998. p. 114. (traducción propia)

³⁵ Marcel Broodthaers: Op. cit. p.118.

³⁶ Benjamin, Walter: «Eward Fuchs, collectionneur et historien». En *Macula*, n.3-4, París. 1978.

La obra como “palabra cero”. Análisis de la condición lingüística de la significación en arte.

“Una ficción permite captar la verdad y a la vez lo que ésta oculta”³⁷.

De esta forma, parodiando las actividades de comisarios, galeristas, marchantes, críticos y artistas, Broodthaers va desentrañando la maraña en la que se ve enredado el arte moderno. Pero, no lo hace ofreciéndonos obras claras y didácticas, sino todo lo contrario, elaborando un dispositivo complejo, confuso y desconcertante para el espectador. Un dispositivo que implica la actividad crítica del sujeto ante el hecho de tomar postura naturalmente, antes que la crítica directa a una determinada postura ideológica. Esta era la condición necesaria para evitar caer en la misma trampa que el arte moderno.

Broodthaers plantea la cuestión en una entrevista concedida a Ludo Bakkers en 1969:

“¿Qué es el arte? Desde el siglo XIX esta cuestión no ha dejado de plantearse tanto al artista como al director de museo o al aficionado. De hecho, no creo que sea serio definir el Arte y considerar la cuestión seriamente más que a través de una constante, a saber, la transformación del arte en mercancía (...) Si se trata de un fenómeno de reificación, el Arte sería una singular representación de este fenómeno, una especie de tautología”³⁸.

Tal y como comenta Benjamin Buchloh en sus *“Essais historiques”*:

“Broodthaers recalcó el hecho de que el arte, en la medida en la que ha sido históricamente sobredeterminado por elementos extraños a sus preocupaciones originarias (por ejemplo el hecho de que se haya convertido en objeto de especulación comercial, o que dependa por completo de una bendición museológica y se haya convertido así en objeto de administración cultural al servicio de una representación de la ideología dominante), sólo podía recuperar y mantener su papel y función de revelador de las condiciones históricas objetivas, si era capaz de reconocer plenamente el grado de su estado de alienación y su función cultural al servicio de un fortalecimiento de esa alienación, haciendo de su estado de cosificación el sujeto mismo de su discurso”³⁹.

Conforme con estas intenciones, Broodthaers, presentó muchas de sus obras sin más contenido que el de ser descaradamente mercancías, demostrando así la carencia de significado endémica del arte oficial.

El deseo de mantener, un alto nivel de confusión en su obra era el precio a pagar para que, a pesar de su aspecto de mercancía, sus intervenciones no pudiesen ser engullidas y manipuladas

³⁷ Marcel Broodthaers, Comunicado de prensa, Documenta 5, Kassel, junio, 1972. Publicado en Marcel Broodthaers: “Dix mille francs de récompense”. Entrevista de Irmeline Lebeer en: *Catalogue-Catalogus*, Bruselas, Palais des Beaux-Arts, 27 de septiembre- 3 de noviembre, 1974. También en Broodthaers, Marcel: *Marcel Broodthaers par lui-même*. (introducción y selección de textos por Anna Hakkens). París: Flammarion. 1998. (traducción propia)

³⁸ Marcel Broodthaers, extracto de la entrevista original con Ludo Bakkers, 13 de diciembre, 1969, publicado en holandés bajo el título “Gesprek met Marcel Broodthaers”, *Museumjournaal*, Amsterdam, 15 de febrero, 1970.

³⁹ Buchloh, Benjamin: “Marcel Broodthaers”, en *Essais historiques II. Art Contemporain*. Lyon: Art Edition Nouveau Musée de Villeurbanne. 1992. p.28.

por la ideología dominante. Aquí se sitúa el gran reto de Broodthaers: devolver al arte una función cultural (devolverlo a la sociedad) sin que fuese objeto de apropiación por los discursos dominantes. Para ello, tuvo que admitir su “condición alienada” y su desconexión de la realidad social, aceptando el fenómeno de la cosificación general y mostrándose a sí mismo, irónicamente, como mercancía, como objeto de decorado (ver los *Décors*, figura 42).

Broodthaers declara que la asociación de los objetos mediante el sistema numérico de las “figs,” (en sus decorados y museos ficticios) los hace “intercambiables sobre el escenario de un teatro”. Y añade que es imposible explicar los objetos separadamente.

A través de sus *Décors*, Broodthaers plantea la siguiente cuestión: ¿cómo poner de manifiesto lo que no es mercancía en la obra de arte? Produciendo un arte textual, parece decirnos. En efecto, tal como declaró en distintas ocasiones, “[...] en el poema y en el texto, no se vende el mensaje, mientras que en el arte, el mensaje se vende junto con la mercancía”.

Y sin embargo, en el poema, el texto excluye a su productor de la sociedad, lo margina. Por lo tanto, la estructura del arte textual debe buscarse fuera del arte con A mayúscula, en los *mass-media*, en el cine y la publicidad, por ejemplo. Pero simultáneamente, hay que invertir el mensaje de este texto mercancía, no debe ser susceptible de apropiación directa. Dice Broodthaers:

“Si todavía queremos acercarnos a una postura revolucionaria en arte, sólo queda una postura posible, que es esta: a partir de una plataforma burguesa, declararse secreto y hermético. En otras palabras, no comunicarte, salvo con unos pocos, sólo lo necesario para sobrevivir”⁴⁰.

A propósito del vacío, del “hermetismo” y de la confusión en la obra de Marcel Broodthaers, Reno Guidieri comenta que se produce un suplemento de sentido que justifica su presencia:

“El exceso de sentido es el absurdo. Se le puede atribuir un origen, el azar, ese sin sentido por el que el sentido surge [...] En su surgimiento, el azar no es nada. [...] Reconociéndolo se le concede ya un sentido, aunque este sea excedente, hasta el punto que ya no es posible ninguna definición. [...] Es precisamente su excedente, lo que lo convierte en “significante flotante”, y es esta indeterminación, rica en determinaciones ocultas, lo que nos conduce a reconocerlo e interrogarlo [...]. El exceso de sentido otorga al azar su carácter enigmático.”⁴¹

Ante el vértigo que provoca el vacío, el espectador se ve forzado a retomar el control y para ello construye un sentido, aunque sea en “exceso”. Su competencia artística y visual se pone a prueba al verse empujado a ejercitar diversos modos de atención entre los múltiples significados que se

⁴⁰ “Meuwissen ou n’importe qui”, (conversación entre Marcel Broodthaers, Herman Daled, Jacques Duquesne, María Gilissen, Wim Meuwissen y Fernand Spillemaeckers) *MTL Magazine*, noviembre 1970.

⁴¹ Guidieri, Remo: “Poésie”, en: *Broodthaers. Conférences & colloques*. París: Editions du Jeu de Paume, 1992, p.12. (Traducción propia).

le ofrecen; lo que equivale a interrogar los modos adquiridos de su mirada antes de aplicarla a los objetos de su visión. *El arte como dialéctica de la mirada es la naturaleza del meta-arte.*

e. El desmantelamiento de los modos autoritarios del lenguaje visual.

Al replantear la noción de imagen como un lenguaje administrado por instancias de autoridad, Broodthaers contribuyó a mostrar la disyunción entre el discurso moderno del arte y la cultura visual en vigor, a la vez, que se hacía portavoz *crítico* de una postmodernidad incipiente.

Fueron muchos los artistas que en los años 60 del siglo XX acentuaron la crisis de la representación al extenderla también al arte advirtiendo la imposibilidad de su significación en un contexto de connivencia entre mercado e institución. Broodthaers, por su parte, mostró como el contexto de la obra es un campo ficticio, gobernado por convenciones de uso que no tienen ningún fundamento ontológico y basado en argumentos de autoridad que el artista puede eludir libremente. La obra, como objeto de intercambio económico y simbólico, está sometida a las operaciones autoritarias del lenguaje, sin función semántica por sí misma. Broodthaers adopta la concepción de un vacío central que libera totalmente al objeto de toda sujeción y de toda convención: lo utiliza, en definitiva, como una “palabra cero”. Todos los significados (o “marcas de un lenguaje”) atribuidos a los objetos-imágenes de sus instalaciones parecen rebotar los unos contra los otros, como en una “cámara de ecos” cuya finalidad es conformar un juego autorreferencial de resonancias infinitas. Esta dilución del mensaje, se traduce en su obra por la multiplicidad de lecturas propuestas, todas ellas escurridizas, simultáneas y superpuestas. En ningún momento queda la obra “clausurada”, determinada por un sentido originario o por las intenciones del artista sino que, al contrario, se acentúa la total volatilidad de sentido, a merced de cualquier fijación discursiva autoritaria. Las imágenes-objeto de sus obras han dejado de significar por sí-mismas, parecen haberse petrificado en el *fetichismo del signifiante* a la vez que nos muestran los condicionantes autoritarios que las hacen posible.

Este y otros artistas hicieron suyo el principio foucaultiano de que toda estructura semiótica, incluido el arte, es una estructura de poder: a partir del momento en que emitimos un enunciado construimos una figura de autoridad. El problema para el artista consiste entonces en que la estructura de poder que es la obra se pliegue sobre sí misma, se vacíe, se vuelva inoperante y muestre así los enunciados autoritarios que la hacen posible. En definitiva, más que las intenciones del autor, son los condicionantes históricos e institucionales los que confieren artisticidad y poder simbólico, a la vez que sustentan la supuesta “evidencia” del enunciado artístico. Esta constatación compromete definitivamente la recepción fenomenológica y directa de un significado en la obra por parte del espectador.

Mientras que el significado, como transmisión de una idea, se produce siempre como efecto históricamente condicionado por una “ideología”, el sentido, sin embargo, no consiste en una idea sino en el trabajo crítico y reflexivo al que se ve abocado el espectador ante la obra.

e.1. El museo de arte moderno

Como comentamos, en la segunda etapa de su obra Broodthaers era el “comisario-artista” de sus propias exposiciones. La obra no consistía en los objetos en sí o en su disposición en la sala, ni siquiera en la idea de instalación de todos ellos concebida como obra, sino que era el dispositivo ficticio de la exposición como exposición, o incluso del museo como museo. En una ocasión Broodthaers declaró haber hecho un museo con la palabra “museo”, aclarando que “*El objeto museo se materializa a partir del hecho del discurso*”⁴².

Para Broodthaers no existe el espacio fenomenológico puro con el que quisieron trabajar los artistas conceptuales americanos y, desde luego, tampoco existe ese espacio museístico ideal donde la obra habla por sí sola. Para Broodthaers la obra siempre habla desde otro lugar.

“Mi museo equivale a hablar de arte. El museo normal pone en escena simplemente una forma de verdad. Cuando una obra de arte encuentra su condición en la mentira o el engaño ¿es una obra de arte? No tengo respuesta”⁴³.

En 1968, inaugura su *Museo de Arte Moderno. Departamento de las Águilas*, que se desarrollará en diferentes secciones y etapas hasta 1972. Se trata de una obra compleja, de difícil descripción ya que se extiende en tiempos y lugares distintos, adoptando formas y



Figura 21. Marcel Broodthaers (como comisario de exposiciones), Burgplatz, 12. Dusseldorf, 1971.



Figura 22. Marcel Broodthaers: Cajas-embalajes para obras de arte. Musée d'Art Moderne. Département des Aigles, Section documentaire. Bruselas, Rue de la Pepinière. 1968.

⁴² Retranscripción de un fragmento del diálogo del vídeo *Marcel Broodthaers* producido por el MNCARS con motivo de su exposición antológica en Madrid en 1992.

⁴³ Retranscripción de un fragmento del diálogo del vídeo *Marcel Broodthaers* producido por el MNCARS con motivo de su exposición antológica en Madrid en 1992.



Figura 23. Marcel Broodthaers: Figuras de águila. *Musée d'Art Moderne. Département des Aigles, Section des Figures*. Düsseldorf, Städtische Kunsthalle, 16 de mayo - 9 de julio 1972.

funciones diferentes, además de abarcar todo tipo de medios como instalaciones, fotografía, cine, etc.

“Este museo es un museo ficticio. Juega el papel, algunas veces, de parodia política de las manifestaciones artísticas, y otras, de parodia artística de los acontecimientos políticos. Lo que, de hecho, hacen los museos oficiales y los organismos como Documenta. No obstante, con la diferencia que una ficción permite atrapar la realidad y al mismo tiempo lo que ésta oculta.”

Benjamin Buchloh ha analizado en diversos textos la escisión del arte con su significado en la obra de Broodthaers. Entre otras cosas, comenta que el arte no está solo en su capacidad primaria de relación consigo mismo, sino que está también determinado por “elementos externos” a esa preocupación, por ejemplo convertido en objeto de especulación comercial o al servicio de una ideología dominante.

“El arte [...] sólo podía recuperar y mantener su papel y función de revelador de las condiciones históricas objetivas, si era capaz de reconocer plenamente el grado de su estado de alienación y su función cultural al servicio de un refuerzo de esta alienación, haciendo de su estado de “reificación” el sujeto mismo de su discurso”.⁴⁴

⁴⁴ Buchloh, Benjamin: “Marcel Broodthaers”, en *Essais historiques II. Art Contemporain*. Lyon: Art Edition Nouveau Musée de Villeurbanne. 1992. p. 28.

En la Sección de las Figuras de su Museo Ficticio, Broodthaers expone más de 300 cuadros, esculturas, objetos, etc., todos ellos marcados con el símbolo del águila, y al lado de cada objeto la inscripción “*Ceci n’est pas une oeuvre d’art*” (“Esto no es una obra de arte”) y un número atribuido arbitrariamente. Todos estas figuras procedían de los fondos de 44 museos, de colecciones privadas y de la Kunsthalle de Düsseldorf, donde tenía lugar la exposición. Simultáneamente se muestran dos proyecciones de diapositivas acerca de la imagen del águila en la publicidad.

En un texto de 1973, Broodthaers aclara la idea de ausencia de artisticidad de los objetos expuestos:

“Es fácilmente comprobable que lo que yo quería era neutralizar el valor de uso del símbolo del Águila y reducirlo a su grado cero, para introducir dimensiones críticas en la historia y en el uso de este símbolo.”⁴⁵

Broodthaers tiene mucho interés en que sus objetos instrumentales no se confundan con el objeto a cuyo servicio están, a saber, el arte. Tomados como obras de arte, los accesorios museológicos y las inscripciones pierden enseguida su función de comentario crítico. Por otra parte, no tiene la intención ni el poder para impedir que unas obras tan próximas a la realidad adquieran valor estético en los aledaños del Nuevo Realismo y que, en el marco de una instalación, se vean elevadas, en cuanto a accesorios conceptuales, al estatus de obras de arte.

Sin embargo, para Broodthaers, las águilas de la *Section des Figures* tienen el estatus de piezas de exposición, pero no de obras de arte. La colección de todos los emblemas imaginables del águila esta al servicio de un análisis del arte y no de su enaltecimiento. Broodthaers habla, en términos tomados del arte conceptual, de la “identidad del águila como idea y de la idea del arte”, pero no en un sentido tautológico, sino ideológico. De modo similar se podría hablar de la identidad del museo como idea.

“[...] el símbolo Águila se ha retomado sin reflexión, sin haber sido sometido a discusión. El águila no es una zanahoria; pero el objetivo de esta exposición es arrancarla de este cielo imaginario donde revolotea desde hace siglos. [...] Es poner el arte en tela de juicio pasando por el objeto de arte que es el águila. Águila y arte están aquí confundidos. Mi sistema de inscripción y la atmósfera general debidos a la repetición del objeto y a la confrontación con las proyecciones publicitarias, invitan, creo yo, a mirar un objeto de arte, es decir, un águila, según una visión verdaderamente analítica: es decir, separar en un objeto lo que es arte y lo que es ideológico (...) Quiero mostrar la ideología tal y como es e impedir justamente que el arte sirva para hacer esta ideología no-aparente, es decir, eficaz.”⁴⁶

⁴⁵ Broodthaers, Marcel: “Projekt für den Käufertrag. Der Nullpunkt”, *Heute Kunst*, n° 1, abril, 1973.

⁴⁶ Marcel Broodthaers, extracto de la entrevista con Georges Adé, banda sonora de la película realizada durante la exposición, 01-10-1972.

Partiendo de la pipa de Magritte, es decir, de la diferencia entre el proyecto de designación y el objeto designado, Broodthaers buscaba la manera de generalizar la negación de la identidad, normalmente sugerida, que hay entre la designación y la cosa designada (“*Ceci n’est pas une pipe*”). Escogió la abreviatura de la palabra “figura”, es decir “*fig*”, como es costumbre usarla en la literatura especializada cuando se trata de identificar las ilustraciones de un texto en el orden en que aparecen. Además Broodthaers asocia a esta abreviatura lo que el califica como “doble asignación”: un número arbitrariamente adjudicado a cada objeto aparece después de la abreviatura: “*Fig. 1*”, “*Fig. 2*”, “*Fig. 0*” o “*Fig. 12*”. Los números parecen referirse a un texto pero dicho texto no existe. En realidad, constituyen una estructura funcionalmente autónoma. En vez de recurrir a los números para inventariar los elementos de un contexto dado, Broodthaers los utilizaba para distinguir las categorías virtuales de representación, fundamentadas en la abreviatura “*fig*”. Entendidos como “asignación”, los números caracterizaban los diferentes modos de presentación de los objetos expuestos.

“Esta doble disponibilidad era una llamada al espectador para que recibiera de una manera analítica la compleja estructura de las piezas de la exposición”.⁴⁷

Todo el empeño de Broodthaers consiste en tratar con escepticismo crítico un arte aparentemente indiferente e “insincero”, que muestra descaradamente su condición histórica actual: su ineficacia como lenguaje. A partir del momento en que el arte ya no es lenguaje primario sino secundario -alienado y legitimado por las instituciones- pierde su capacidad de “decir” y de transformar, convertido en instrumento de autoridades ajenas. O, mejor dicho, su capacidad de decir existe sólo en la medida en que es inocua para la autoridad que lo acoge.

El arte de Broodthaers no se basa ya en la construcción de un discurso crítico sino en su *negación crítica*. Lo cual supone un trabajo sobre los sujetos y no sobre los objetos; la estrategia aquí no es desvelar o contar verdades, como es el caso del modelo de artista demiurgo o pedagógico, sino de tratar a sus semejantes en un plano de igualdad, como si se dirigiese una ciudadanía crítica ya existente. A partir de ahí, que cada espectador debe arreglárselas como pueda si quiere sacar algún partido a lo que se le muestra.

“Todo esto es oscuro, invito a los lectores a entrar en esta noche para leer una teoría o experimentar sentimientos fraternales, los mismos que unen a los hombres y sobre todo a los ciegos.”⁴⁸

⁴⁷ Harten, Jürgen: “El Águila desde el Oligoceno hasta nuestros días”, en *Marcel Broodthaers*. Catálogo exposición Reina Sofía 1992. Madrid: MNCARS. 1992.

⁴⁸ Broodthaers, Marcel: «Être bien pensant ou ne pas être. Être aveugle». En Broodthaers, Marcel: *Marcel Broodthaers par lui-même*. (introducción y selección de textos por Anna Hakkens). París: Flammarion. 1998. p. 123. (traducción propia)

f. Comentario sobre la pertinencia del análisis semiótico de la obra de Broodthaers

Llegados a este punto, y antes de pasar a la introducción de esta tesis, conviene preguntarse si existe alguna herramienta teórica eficaz para analizar la obra de Broodthaers, o si en casos como este sólo vale una hermenéutica intuitiva basada en las competencias de cada espectador. Para no alargar en exceso esta cuestión, tomamos la semiótica como ejemplo concreto de teoría aparentemente adecuada para analizar una obra compuesta esencialmente de signos lingüísticos y símbolos visuales. La pertinencia de esta cuestión reside en el hecho de que muchas de las herramientas teóricas al uso para analizar las imágenes, entendidas como síntomas de una determinada actividad o cultura, pueden no ser válidas cuando se trata de aplicarlas a las imágenes del arte, que como hemos visto pueden ser un tipo de meta-arte, es decir a su vez herramientas de análisis y reflexión. Se plantea por lo tanto la sospecha de una metodología teórica adecuada para analizar y “comprender” este tipo de prácticas artísticas.

La naturaleza y los mecanismos de la representación pictórica propuestos por la semiótica parecen en principio inoperantes para analizar las estrategias visuales y contextuales puestas en obra en los complejos dispositivos artísticos de Broodthaers. Nociones como el campo de la expresión y el campo del contenido, el signo icónico y el parecido, o el lenguaje poético de lo pictórico no se adecuan a una descripción de los procesos generados por sus obras. ¿Dónde situar los continuos cambios de roles, de artista a comisario, de comisario a crítico o a transportista, que adopta Marcel Broodthaers en su museo ficticio?

Por otra parte ¿cómo aislar un hecho particular en sus manifestaciones artísticas para poder analizarlo? ¿No sería esa discretización excesivamente artificial e interesada? Incluso seleccionar algún objeto de su primer periodo artístico es problemático, ya que la mayoría de ellos fueron reutilizados y manipulados posteriormente por el propio artista dentro de instalaciones expositivas más amplias.

Ahora bien, a pesar de estas reticencias, la obra de Marcel Broodthaers, entendida como producción de “texto” en el sentido de Eco y Calabrese (s.f. 2.6.), podría analizarse desde su función semiótica para que, a partir de sus mecanismos comunicativos, se pueda desentrañar algunos de sus condicionantes históricos, la influencia social que puede ejercer, o incluso la crítica política que contiene. El hecho de que el arte cambie sus herramientas o sus estrategias de actuación conlleva una actualización constante de las herramientas teóricas de análisis de sus formas de comunicar e informar, en otras palabras de significar.

Algunas nociones como el parecido o la expresión pueden no ser ya fundamentales en la descripción de la naturaleza específica de la obra, pero siguen teniendo su función dentro de los procesos semióticos. Algunos investigadores como Eco se dedicaron a generar nuevos conceptos mejor adaptados a la descripción de las formas más actuales del arte. Nos encontramos así con nociones tales como “obra abierta” o “texto artístico” que nos acercan a una interpretación más ajustada de lo que pueden ser algunos procedimientos plásticos.

Sin embargo no deberíamos caer en la tentación de reducir todo el juego del arte a estos procesos semióticos, sobre todo cuando se trata de analizar una obra como la de Broodthaers. Benjamin Buchloh, en un comentario crítico a un artículo rígidamente lingüístico de Birgit Pelzer sobre Marcel Broodthaers, argumenta que su obra se distingue precisamente por la *discontinuidad* de la que hace alarde. Puede ser cercana, a la vez, de Habermas y la Escuela de Francfort como del postestructuralismo de Barthes. Esta síntesis puede parecer prácticamente imposible a nivel filosófico y sin embargo, conserva cierto nivel de coherencia (de otro tipo) a nivel artístico, aunque nos aparezca repleta de contradicciones. No se ha de olvidar, como nos recuerda Buchloh⁴⁹, que la naturaleza discontinua de la obra de Marcel Broodthaers nos permite tanto un acercamiento semiótico de su obra como un análisis de la relación dialéctica con la historia de las instituciones sociales, por ejemplo.

En definitiva, la obra de Broodthaers no deja de actuar sino como cruce de disciplinas, y para ello debemos admitir cierto grado de “incoherencia” en el orden terminológico, metodológico e epistemológico de su práctica. De igual modo que no podemos exigir un rigor lógico o metodológico a su obra, ya que esto la convertiría en una ciencia con capacidad de sistematización, demostración y verificación, no podemos tampoco exigírselo a las teorías que aplicamos a su obra para analizarla. Lo que aquí nos interesa de las herramientas conceptuales no es tanto la capacidad de crear un sistema teórico coherente e inquebrantable, sino la de seguir interactuando reflexivamente con la obra de Broodthaers para mostrarnos precisamente las fisuras de los sistemas que regulan nuestra realidad visual.

⁴⁹ Buchloh B.: “Commentaire” (a B. Pelzer), en *Langage et modernité*. Lyon: Art Edition Nouveau Musée de Villeurbanne. 1991.

P.2. BIBLIOGRAFÍA SOBRE MARCEL BROODTHAERS

BIBLIOGRAFÍA GENERAL: ESTÉTICA; FILOSOFÍA; ANTROPOLOGÍA

BARTHES, Roland: *Sistema de la moda*. Barcelona: Gustavo Gili. 1978.

BARTHES, Roland: *El susurro del lenguaje: más allá de la palabra y de la escritura*. Barcelona: Paidós. 1987.

BARTHES, Roland: *Mitologías*. Madrid: Siglo XXI. 1999.

BENJAMIN, Walter: "Edward Fuchs, collectionneur et historien". En *Macula*, n.3-4, París. 1978.

BENJAMIN, Walter: *Discursos interrumpidos*. Madrid: Taurus. 1989.

BENJAMIN, Walter: "La función del arte en la era de la reproducción mecánica" (1936), en *Iluminaciones*. Madrid: Taurus. 1993.

BRYSON, Norman: *Visión y Pintura: La lógica de la mirada*. Madrid: Alianza. 1991.

BUERGEL, Roger M.: "Quand est-ce que l'art est de l'art?". En *Deutschland magazine* www.magazine-deutschland.de 2005.

FOSTER, Hal: *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Barcelona: Akal. 2001.

FOUCAULT, Michel: *Ceci n'est pas une pipe*. Montpellier: Ed. Fata Morgana. 1986.

FOUCAULT, Michel: *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Madrid: Siglo Veintiuno. 1997.

FOUCAULT, Michel: «Porqué estudiar el poder: la cuestión del sujeto.» En Brian Wallis (ed): *El arte después de la modernidad. Repensando la representación*. Madrid: Akal. 2001.

HEIDEGGER, Martin: "The Edge of the World Picture", en Levitt, William: *The question concerning technology and other essays*, Nueva York y Londres: Garland, 1977.

LYOTARD, Jean-François: *La condición postmoderna*. Madrid: Cátedra. 1994.

MAGRITTE, René: "Entrevue avec René Magritte". Entrevistado por Paul W. Shwartz en *Studio*, año 1969.

La obra como "palabra cero". Análisis de la condición lingüística de la significación en arte.

MALLARMÉ, Stéphane: *Un golpe de dados jamás abolirá el azar*. La Habana: Orígenes. 1952.

MALLARMÉ, Stéphane: "Crise de vers" y "Préface au coup de dés". (1897) en *POESURE ET PEINTURE. "d'un art à l'autre"*. Cat. expo en el Centre de la Vieille Charité 12/2/93 – 23/5/93. Marseille: Musées de Marseille. 1993.

MEURIS, Jacques: *Magritte*. (trad. Carlos Caramés). Colonia: Taschen, 1998.

MORAZA, Juan Luis: *Seis sexos de la diferencia. Estructura y límites, realidad y demonismo*. Donostia: Arteleku. Diputación Foral de Guipuzkoa. 1990.

NOUGÉ, Paul: *Magritte ou les images défendues*. Bruxelles: Les Auteurs Associés. 1943.

SAUSSURE, Ferdinand de: *Curso de lingüística general*. Madrid: Alianza. 1994.

BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA: MARCEL BROODTHAERS

ADE, Georges: "Interview with Marcel Broodthaers" (1972). En catálogo de la exposición: *Musée d'Art Moderne Département des Aigles. Section Publicité*. New York: Marian Goodmann Gallery. 1995.

ABENSOUR, Dominique: "Marcel Broodthaers", en el nº6 de las revistas publicadas por la Galerie nationale du Jeu de Paume. París: Editions du Jeu du Paume. 1991.

ALDEN, T. "Marcel Broodthaers: On the Tautology of Art Merchandise" en The Print Collectors Newsletter 13.1. Marzo-abril 1992.

BAKER, George: "Musée d'art moderne. Publicité." en *Kunstforum*, mayo, 1996. pp. 87-90.

BLISTENE, Bernard: „Ressemblances / dissemblances. C. André, B.H. Becher, M. Broodthaers, D. Buren, Sol LeWitt, Al. Toroni,...» , en catálogo de la exposición en el Centre de la Vieille Charité 12/2/93 – 23/5/93. Marseille: Musées de Marseille.

BOUNAMEAUX, Henri: "Marcel Broodthaers. Le Marché de l'art". en Arts Antiques Auctions, Hors. Serie sobre *Marcel Broodthaers*. 2001.

BROODTHAERS, Marcel: *Marcel Broodthaers* en catálogo exposición Reina Sofía 1992. Madrid: MNCARS. 1992.

BROODTHAERS, Marcel: *La Conquête de l'Espace: Atlas a l'usage des artistes et des militaires*. Bruselas: Lebeer Hossmann. 1975.

BROODTHAERS, Marcel: *L'artiste et l'amateur*. Antwerpen (Amberes): Ronny Van der Velde. 1992.

BROODTHAERS, Marcel: *Magie: Art Politique*. París: Multiplicata. 1973.

BROODTHAERS, Marcel: *Un jardin d'Hivers*. Bruselas: Société des Expositions. 1974.

BROODTHAERS, Marcel: *Je hais le mouvement qui déplace les lignes*. (D'après un poème de Charles Baudelaire). Hamburgo: Ed. Hossmann. 1973.

BROODTHAERS, Marcel: *Marcel Broodthaers. Interviews with Freddy de Vree, Bruxelles and Düsseldorf 1969-1971-1974*. Cologne: Tinaia 9 Verlags. 1994.

BROODTHAERS, Marcel: *Marcel Broodthaers. Cinéma*. Catálogo de la exposición Santiago de Compostela. Centro Galego de Arte Contemporánea. Barcelona: Fundación Antoni Tàpies. 1997.

BROODTHAERS, Marcel: *Marcel Broodthaers. Oeuvre graphique. Essais*. Catálogo-libro editado con ocasión de la exposición en el Centre genevois de gravure contemporaine. Genève: 31 mayo - 20 julio 1991.

BROODTHAERS, Marcel: *Marcel Broodthaers par lui-même*. (Introducción y selección de textos por Anna Hakken). París: Flammarion. 1998.

BUCHLOH, Benjamin: «Marcel Broodthaers: Allegories of the Avant- Garde» en *Art forum* 18, 9 mayo 1980.

BUCHLOH, Benjamin: *Marcel Broodthaers*. (en *October Book* nº 42). Cambridge, Massachussets: MIT, 1990.

BUCHLOH, Benjamin: "Commentaire" (a B. Pelzer), en *Langage et modernité*. Lyon: Art Edition Nouveau Musée de Villeurbanne. 1991.

BUCHLOH, Benjamin: "Introduction", en *Langage et modernité*. Lyon: Art Edition Nouveau Musée de Villeurbanne. 1991.

BUCHLOH, Benjamin: "Lettres ouvertes, poèmes industriels", en *Broodthaers. Conférences et colloques*. París: Ed. Jeu de Paume. 1992.

BUCHLOH, Benjamin: "Marcel Broodthaers", en *Essais historiques II. Art Contemporain*. Lyon: Art Edition Nouveau Musée de Villeurbanne. 1992.

La obra como "palabra cero". Análisis de la condición lingüística de la significación en arte.

BUCHLOH, Benjamin et Al: *Broodthaers. Conférences et colloques*. París: éditions du Jeu de Paume. 1992

BUCHLOH, Benjamin: «Contempling Publicity: Marcel Broodthaers Section Publicité» en catálogo de la exposición: *Musée d'Art Moderne, Dpt. Des Aigles, Section Publicité*. New York: Marian Goodman Gallery. 1995.

BUCHLOH, Benjamin: «Los museos ficticios de Marcel Broodthaers.» en *Revista de Occidente* nº177. febrero 1996. Pp. 47-64.

BUCHLOH, B. - CHEVRIER, J.F. - OPPITZ, M. - RANCIERE, J: *MARCEL BROODTHAERS*. Folleto de la exposición. Bruselas: Société des Expositions du Palais des Beaux-Arts. 2001.

CALAS, Nicolas y CALAS, Elena: Extracts from «Human Comedy» (1982) en catálogo *Marcel Broodthaers*, New York: Marian Goodman N.Y. 1984.

CLERBOIS, Sebastien: «Marcel Broodthaers on la jouissance de l'hystérique.» En *Arte Antiques Auctions Hors. Série sobre Marcel Broodthaers*. 2001.

COMPTON, Michael (VV.AA.): «In Praise of the sujet» en *Marcel Broodthaers*. (catálogo expo Minneapolis Walker Art Center 9-04-89 --18-06-89) Minneapolis, Walterr Art Center (New York: Rizzoli). 1989.

COMPTON, Michael: «La rhétorique de Marcel Broodthaers», en *Art Press*, nº 64, Nov. 1982, pp. 6-9.

CUENAT, Philippe: «'Figures': un décor», en *Broodthaers. Conférences et colloques*. París: Ed. Jeu de Paume. 1992.

CUMMINS, Luis: «Marcel Broodthaers en la Marian Goodman Gallery. N-Y, 6 octubre-25 noviembre.» en *Parachute* nº81. Enero-febrero-marzo 1996.

DAVID, Catherine: «El museo del signo», en *Marcel Broodthaers* (catálogo). Madrid: MNCARS. 1992.

DELCOURT, Marjorie: *Le passage du surréalisme au pop art chez Marcel Broodthaers Passage obligé ?* (direction Draguet Michel) Thèse doctorale- Mémoire. Bruselas: Univ. Libre de Bruxelles. 1991.

DRAGUET, Michel: «Le passeur mélancolique. L'objet et le musée», en *Arts Antiques Auctions*, número especial sobre Marcel Broodthaers 2001.

FERRER, Esther: «Marcel Broodthaers, un artista atrapado». En *Babelia, El País*. 21/03/1992.

FIERRENS, Enric: *Le motif. Approche du concept dans les arts plastiques et une application à l'art contemporain. Le motif de la moule dans l'oeuvre de Marcel Broodthaers*. Mémoire 1984.

GILDEMYN, Marie Pascale: «Homage a Marcel Broodthaers. Interview écrite.» En *Plus ou moins revue d'art contemporain* n°47, junio 1987. Pp.20-33.

GODFREY, Tony: *Conceptual Art*. London: Phaidon. 1998.

GUIDIERI, Remo: “Poésie”, en *Broodthaers. Conférences et colloques*. París: Ed. Jeu de Paume. 1992.

HAIDU, Rachel: “La parole des moules”. En catálogo de la exposición *Marcel Broodthaers*. Bruselas: Palais des Beaux-Arts. 2001.

HAKKENS, Anna: *Marcel Broodthaers par lui-même*. Gent: Ludion-Flammarion. 1998.

HALBREICH, Kathy: *Mediums of Language*. en cat. expo en la Hayden Gallery 19/11-82 - 24/12/82. Cambridge: M: Massachussets Institute of Technology (MIT). 1982.

HANHARDT, John G. “Acotamientos: en torno al espacio ideológico del museo de arte.” En catálogo: *Els límits del museu*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies. 1995.

HARTEN, Jürgen: “El Águila desde el Oligoceno hasta nuestros días”. Museo de Arte Moderno Departamento de las Águilas. Sección de las Figuras, en *Marcel Broodthaers* (catálogo). Madrid: MNCARS. 1992.

HEMAN, Suzanne [et. al] (editors) *Conceptual Art in the Netherland and Belgium 1965-1975: Artists, Collectors, galleries, documents, exhibitions, events*. Rotterdam: NAI Publishers, 2002. (catálogo de expo).

JOUFFROY, Alain: “Marcel Broodthaers, poète objectif”, en *Broodthaers. Conférences et colloques*. París: Ed. Jeu de Paume. 1992.

KRAUSS, Rosalind: “*A voyage on the North Sea*”: *art in the age of the postmedium condition*. London: Thames & Hudson. 2000

LEBEER, Irmeline y BROODTHAERS, Marcel: “Diez mil francos de recompensa”, en *Marcel Broodthaers* (catálogo). Madrid: MNCARS. 1992. Título original “Dix mille francs de récompense”, en *Catalogue – Catalogur*. Bruselas: Palais des Beaux-Arts. 1974.

La obra como "palabra cero". Análisis de la condición lingüística de la significación en arte.

LEBRERO STALS, José: «Marcel Broodthaers: poeta de la ausencia.» en *Lápiz* nº56, febrero 1989. Pp.58-64.

LEGROS, Patricia: *Marcel Broodthaers l'ironie. Une distance critique.* (direction Jacques Sojcher) Thèse doctorale- Mémoire. Bruselas: Univ. Libre de Bruxelles. 1995.

LEPDOR, Catherine, OTTINGER, Didier y SCHAEFER, Patrick: *Le miroir vivant: René Magritte, Marcel Broodthaers, Bruce Nauman, Markus Raetz.* Lausanne: Musée cantonal des Beaux-Arts, Edipresse. 1997.

LUPIÓN, Daniel: «Marcel Broodthaers: Décors. La exposición es la obra.» En *Arte, Individuo y Sociedad*, volumen 14. Madrid: Complutense. 2002.

MARÍ, Bartomeu: "Les projets de M.B." en catálogo de la exposición *Marcel Broodthaers: L'architecte est absent, Le maçon.* Gent: Imschoot, uitgevers. 1991.

MORAZA, J. L.: «Puntos suspensivos.» en *Ironía.* Catálogo de la exposición colectiva en la Fundación Joan Miró. Barcelona: Fundación Joan Miró. 2002.

MUND, Sabine: "Biographie Marcel Broodthaers" en *Arts Antiques Auctions*, número especial sobre Marcel Broodthaers. 2001.

MUND, Sabine: "Marcel Broodthaers Cinéaste" en *Arts Antiques Auctions*, número especial sobre Marcel Broodthaers. 2001.

NICKAS, Robert: *The Museum of Natural History.* Catálogo de la exposición en la Galerie Barbara Farber. Amsterdam: 27 abril – 15 junio 1991.

NOBIS, Norbert: "Comprendre Marcel Broodthaers" en catálogo: *Marcel Broodthaers. Catalogue des Editions. L'œuvre graphique et les livres.* Hannover: Sprengel Museum Hannover. 1996.

PACQUEMENT, Alfred: "Prólogo". En *Marcel Broodthaers.* Catálogo de la exposición en el Reina Sofía. Madrid: MNCARS. 1992.

PELZER, Birgit: "Los indicios del intercambio", en *Marcel Broodthaers* (catálogo). Madrid: MNCARS. 1992.

PELZER, Birgit: "Marcel Broodthaers – La Place du Sujet", en *Langage et modernité.* Lyon: Art Edition Nouveau Musée de Villeurbanne. 1991.

PELZER, Birgit: "Redites et ratures, les objets de l'alphabet", en *Broodthaers. Conférences et colloques.* París: Ed. Jeu de Paume. 1992.

RAINE, Jean: *Apocopes pour MB: Pop hap pub an C°* (Cat. expo). París: L'Echoppe. 1993.

RANCIÈRE, Jacques: "Broodthaers, hasard et autres coïncidences» (entrevista a J.R. por Christophe Wavelet). En *Mouvement* nº12, Abril-Junio 2001.

RECHT, Roland: "Melancolie moderne." En catálogo expo: *Saturne en Europe*. Y tb. "Marcel Broodthaers. Ma Grandmère y lampe bleue et chaise" Strasbourg: Editions des Musées de la Ville de Strasbourg. 1988.

REISE, Barbara: "The imagery of Marcel Broodthaers." En cat. exp. M.B. en la Tate Gallery, 16/4/80 – 26/5/80 Londres: Tate Gallery Publications Departement. 1980.

RITCHIE, Christina: "Inquiries." En catálogo *Inquiries: Languages in art*. Art Gallery of Ontario. Itinerante 4/9/90 – 31/3/91. Totonto: Art Gallery of Ontario. 1990.

ROYOUX, Jean-Christophe: "Marcel Broodthaers. Une pensée négative.» en *Galleries magazine*. Abril-mayo 1992.

ROYOUX, Jean-Christophe: "Projet pour un Texte: El modelo cinematográfico en la obra de Marcel Broodthaers", en *Marcel Broodthaers. Cinéma*. Santiago de Compostela: Centro de Arte Contemporáneo. 1997.

VAN RUYMBEKE, Sylvie: *L'Art de Marcel Broodthaers au pied de la lettre (le mot dans et autour de l'oeuvre plastique)*. Tesis (Mémoire 1993 -2 vol., directeur Sojcher Jacques).

VREE, Freddy de: "Broodthaers", en catálogo *Broodthaers, Oeuvres 1963-75*. (Galería Isy Brachot). París: Brachot Ed. 1990.

VV.AA.: *Marcel Broodthaers* catálogo expo Mineapolis: Walker Art Center (New York, Rizzoli). 1989.

VV.AA.: *La partie fondue de l'iceberg*. Bruselas: Les Lèvres Nues. 1979.

VV.AA.: *Irony by Vision* (catálogo expo. En Tokyo, Watvi-Um, Museum of contemp. Art. 28/05/91 – 30/08/91).

VV.AA.: *Marcel Broodthaers. Oeuvre graphique. Essais*. Genève: Centre genevois de gravure contemporaine. 1991.

VV.AA.: *Ironía* (cat. expo) Barcelona: Fundació Joan Miró. 2001

VV.AA.: (Textos de Lucy Lippard) *Reconsidering the object of art: 1965-1975*. (cat. expo). Los

La obra como "palabra cero". Análisis de la condición lingüística de la significación en arte.

Angeles: The Museum of contemporary art, cop. 1995

ZWIRNER, Dorothea: *Marcel Broodthaers. Correspondances, Korrespondenzen*. Galería Hauser & Wirth, Zurich: Galería David Zwirner. New York Oktagon Verlag, Stuttgart, 1995.

ZWIRNER, Dorothea: *Marcel Broodthaers. Die Bilder, die Worte, die Dinge*. Köln, Dorothea Zwirner und Verlag der Buchhandlung Waltherkönig, 1997.

*I. INTRODUCCIÓN:
EL ARTE COMO LENGUAJE*

1.1. LA REPRESENTACIÓN COMO FORMA COGNITIVA

En esta primera parte de la tesis nos interesaremos por la formalización del proceso cognoscitivo de la representación visual. Queremos observar la deriva de la significación en arte hacia su condición esencialmente lingüística en las teorías del arte del siglo XX, en particular en aquellas que surgieron tras el giro lingüístico. El hilo conductor será siempre, los problemáticos modos de significación en arte cuando éste se define desde los enfoques lingüísticos.

No es el propósito de esta tesis averiguar qué teorías generales de la representación dieron origen a la noción de arte como lenguaje. No nos interesa aquí el punto de vista histórico o diacrónico sobre la secuencia de dichas teorías. Nos detendremos sencillamente en la aparición de algunos conceptos lingüísticos generales, como el de signo o el de símbolo visual, para tratar de entender sus repercusiones en las teorías del signo artístico que hoy manejamos.

1.1.1. ¿Lenguaje del arte?

Las prácticas artísticas tradicionales y las meta-artísticas suelen considerarse como diferentes modos de lenguaje. Ambas modalidades deben responder a unos criterios mínimos de comunicación y significación para ser entendidas como sistemas lingüísticos, pero estos criterios varían según la definición de lenguaje adoptada, es decir según el enfoque teórico en el que nos basamos para su observación. Puede ocurrir en efecto que un poema literario tenga más elementos en común con una obra de arte visual que los que podrían existir entre ese mismo poema y cualquier otro texto escrito -como, por ejemplo, una definición del diccionario. Es decir que, a pesar de ser medios expresivos muy diferentes, ambos se ajustan a una misma categoría de uso lingüístico: su función “poética” según la terminología de Roman Jakobson¹. Para Charles Morris, por otra parte, su similitud reside en que ambos son lenguajes artísticos y como tales comunican ante todo valores². Los criterios de identidad con el lenguaje varían y no se reducen a cuestiones meramente morfológicas o sistemáticas, sino que pueden ser funcionales, semánticas o de otra índole.

¹ Para Jakobson la función poética se debe ante todo a que la obra orienta el significado hacia la forma del mensaje como tal. (s.f. 1.4.1.)

² Morris caracteriza de modo taxativo el arte frente a la ciencia como el “lenguaje del valor” (s.f. cap. 1.4). En Morris, Charles: “Science, Art and Technology”, *Kenyon Review*, I.

³ La lingüística moderna nombra un serie de características en los lenguajes verbales, además de la función central de la comunicación, que es discutible que se puedan aplicar de un modo inmediato a otros conjuntos de signos: el carácter arbitrario del signo, la presencia de un sistema, el carácter lineal de los mensajes lingüísticos, la discretización de los signos lingüísticos y, finalmente, la existencia en los lenguajes naturales de una doble articulación. Además el estructuralismo lingüístico considera que existe una relación jerárquica de dependencia de los signos no verbales hacia los verbales para

Algunas escuelas son mucho más rígidas en este sentido y rechazan la mayor parte de los sistemas no verbales por no poseer entre otras cosas la doble articulación propia del lenguaje verbal³. Sin embargo diferenciar entre lenguaje visual y lenguaje verbal es aceptar una división artificial que se genera en los procesos históricos y culturales que han alimentado la “esencia” de la escritura desde su nacimiento. Esta escisión se potencia con la mirada racionalista y universalizante de Occidente sobre el mundo, que algunos pensadores, como Jacques Derrida, han acuñado como logocéntrica (s.f 2.6.3.). Volveremos más adelante sobre las consecuencias profundas que tiene esta concepción del lenguaje sobre la idea de significación en el arte. En definitiva hoy en día no hay consenso sobre lo que es, o debe, ser el lenguaje del arte, sólo sabemos que es una noción básica para aproximarse a la idea de significación en arte a la que recurrimos para poder formular y comunicar un determinado “pensamiento visual”.

Consideraremos aquí que *todo acto comunicativo pertenece al espectro del lenguaje*, en sentido laxo. Así los lenguajes tienen múltiples formas de manifestarse (visualmente: las imágenes, las palabras escritas, las marcas pintadas, los gestos corporales, etc./ auditivamente: con el habla, la música etc./ táctilmente: el arte matérico, la escritura braille, las expresión corporal, etc.). Cualquier intento de formular una definición más precisa del lenguaje a nivel general es asumir una postura ideológica e históricamente determinada, y por supuesto es un paso que no nos corresponde dar si nos atenemos a las intenciones de esta tesis.

En la primera parte de la tesis trataremos de comprender en qué medida la aplicación de algunas concepciones del lenguaje sobre el arte condicionan sus objetos y las relaciones que establecemos con ellos, ya sean en el orden de la comunicación o de la significación.

Esta reflexión sólo puede llevarse a cabo si la contrastamos con lo que se entiende por lenguaje verbal (o natural), la única forma de lenguaje que nadie cuestiona, y por eso mismo suele servir de barómetro para medir todas las demás sistemas comunicativos⁴. De hecho la definición de lenguaje proviene de la observación empírica del habla. Los filósofos del Siglo de las Luces francés y sus predecesores, quienes formaban una larga tradición que se remonta a Platón, Aristóteles y los estoicos, formularon los primeros estudios del lenguaje como estructura para tratar de aislar el fenómeno comunicativo del habla humana en su relación con los procesos del pensamiento.

Es curioso que el término “lenguaje” que en la actualidad atribuimos comúnmente a fenómenos comunicativos muy dispares, como el “lenguaje publicitario”, el “lenguaje corporal”, y en general a diversas formas de “lenguaje visual”, ha aparecido durante muchos siglos como objeto de investigación y conocimiento riguroso exclusivamente en el estudio de las lenguas habladas y escritas. De este modo, un término que nació para definir un tipo de actividad relativamente

conseguir un grado de inteligibilidad, que sólo puede darse, por cierto, gracias a la doble articulación de estos últimos. Desarrollaremos estas cuestiones en los capítulos 2.4. y 2.5.

⁴ Los estudios lingüísticos y semiológicos en la actualidad reconocen no obstante la dificultad de establecer los límites entre lo verbal y lo no verbal y que acotar los diversos sistemas de signo en áreas específicas de competencia es una tarea sumamente compleja e incluso, en algunos casos, un contrasentido. Sin embargo, en la mayoría de los estudios

concreta como es el habla, ha ampliado su espectro semántico a lo largo de la historia para abarcar todo un abanico de fenómenos afines y, al fin y al cabo, *dependientes* de él. El lenguaje puede entonces entenderse como un concepto históricamente determinado que ha ido aglutinando cada vez más fenómenos en torno a él, y no como algo preexistente a toda manifestación comunicativa.

Si tenemos en cuenta esta observación cuando aplicamos el término lenguaje al estudio de los sistemas de comunicación y conocimiento no verbales, se analizarán dichos sistemas desde los presupuestos teóricos de su identidad con el lenguaje verbal y las condiciones culturales que impulsan su incorporación a la gran familia del lenguaje. Relativizamos así el carácter absolutista o esencialista con el que, muchas veces, se establecen los criterios de lo que es considerado lenguaje por parte de las distintas corrientes teóricas, y centramos nuestra atención sobre los distintos modos de mostrarse como lenguaje, así como sus consecuencias sobre la significación y el sentido de los diversos modos de lenguaje.

Obviamente no es nuestra intención recorrer aquí las distintas escuelas históricas que han estudiado el lenguaje y sus definiciones. Trataremos en próximos capítulos de exponer y revisar las tesis más consistentes que incorporan las manifestaciones visuales artísticas como fenómenos lingüísticos. Pero para no dar por hecho que existe efectivamente algo llamado lenguaje que todos compartimos, que sería incurrir en un juicio apriorístico sobre lo lingüístico en el arte, debemos explicar a que nos referimos exactamente cuando hablamos de lenguaje verbal, ya que de esa definición se suele extrapolar la categoría del lenguaje a otras actividades o prácticas humanas.

En el amplio campo de los estudios del lenguaje verbal nos interesaremos especialmente por aquellos que tratan su producción de significación como capacidad de segmentar y organizar la realidad en conceptos -también llamada capacidad de modelización-, es decir, por la función básica que ejerce el lenguaje en la organización de las categorías conceptuales que definen a una comunidad lingüística. Estamos convencidos de que aislando y comprendiendo los mecanismos de algunas de las propiedades específicas del lenguaje verbal, como su alta capacidad de conceptualización, podemos aclarar, entre otras cosas, las distintas concepciones de significado referido al lenguaje visual⁵.

Estas reflexiones nos permitirán determinar en qué grado los llamados lenguajes visuales comparten propiedades con los lenguajes verbales en lo que se refiere a su capacidad intelectual para transmitir y generar conocimiento. Pero sobre todo nos ayudará a entender las formas de articulación necesarias entre ambas morfologías, la verbal y la visual⁶.

de semiótica, el lenguaje verbal sigue siendo un referente para entender los demás sistemas extralingüísticos desde sus mecanismos sémiicos específicos.

⁵ En el cap. 2.2. veremos que entienden los lingüistas Sapir y Whorf por significado en el lenguaje verbal así como su capacidad de conceptualización, y en los capítulos siguientes cómo esta definición ha sido aplicada al arte de un modo apresurado, sin tener en cuenta su potencial significativo específico.

⁶ Desarrollaremos estas cuestiones en la segunda parte.

Esta primera parte tiene un carácter propedéutico dentro de esta tesis. Se trata de hacer un rápido análisis de lo que se entiende por “lenguaje del arte”. Se ofrecerá así una aproximación a las metodologías de la significación⁷ y a su problemática aplicación en arte debido a su consideración lingüística.

En posteriores capítulos señalaremos algunos de los problemas que levantan dichos enfoques epistemológicos. Trataremos de analizar uno de los problemas centrales de esta investigación: *la conflictiva relación entre las posibilidades de significación de una obra artística visual y los modelos interpretativos al uso basados en el paradigma lingüístico*. La carencia de reflexión sobre la condición interdependiente del arte con los discursos culturales está en el origen de algunas falacias de la significación que se dan en las teorías logocéntricas del arte; como la autonomía formalista del significado, o las “tiranías” interpretativas que sobredeterminan lingüísticamente su sentido, promoviendo los conceptos verbales como modelizadores primarios, o como traductores de todas las semióticas. A estas alturas de la historia y de la teoría estética debemos asumir que *el arte como lenguaje no puede darse sin el discurso sobre el arte* o, dicho de otro modo, sin la interacción del arte con los discursos que conforman los archivos de la memoria cultural⁸.

El arte entendido como lenguaje sigue siendo hoy en día, probablemente, el modo predominante de interpretación del hecho artístico. Basta con hojear las publicaciones historiográficas o las revistas especializadas más al uso, para convencerse que la mayoría de ellas tratan las imágenes del arte como sistemas de signos que deben ser descodificados. Si bien las metodologías analíticas cambian –desde el convencionalismo perceptivo, que entiende el arte como un sistema perfectamente codificado, hasta aquellas hermenéuticas sin método claramente definido– en general, todas ellas, consideran la interpretación en arte como una “lectura” de signos visuales muy próxima a la del sistema lingüístico verbal.

Tras las leyes de composición de Alberti, que marcarían siglos de discursos artísticos, el arte empieza a constituirse como un sistema con sus propias reglas, el cuadro empieza a “leerse” a partir de sus elementos formales y de su organización iconográfica, que algunos han equiparado directamente con el “léxico” y la “gramática”. Inicia su andadura hacia la autonomía que acabará formalizándose en el discurso crítico moderno. La invención de la perspectiva, que coincide con la posición central del hombre en el Renacimiento, dota al artista de legitimidad para “hablar” de las cosas del mundo, utilizando el medio más adecuado para ello, ya sea la escritura, el dibujo o la arquitectura. Así Durero se vale de la pintura para estudiar y describir la naturaleza, y los tratados científicos de Leonardo de Vinci se componen esencialmente de dibujos. Las prácticas artísticas desbordan el concepto de mimesis imitativa al que estaban sujetas y se convierten en

⁷ El debate sobre la primacía entre comunicación y significación ha sido el centro de atención de gran parte de las semióticas generales. Nosotros nos centraremos especialmente en las teorías de la significación en la segunda parte de la tesis.

⁸ Desarrollaremos estas cuestiones en la tercera parte de la tesis.

⁹ Valeriano Bozal ha realizado un riguroso estudio de la mimesis como forma de conocimiento, utilizando la obra de Leonardo da Vinci como paradigma de este concepto. Bozal, Valeriano: *Mimesis, las imágenes y las cosas*. Madrid: Visor-La Balsa de la Medusa. 1987.

una nueva herramienta de investigación, un sistema retórico, un medio cognoscitivo que nos permite interrogar y contar el mundo a través de la imagen⁹. La naturaleza medial del arte entre el hombre y el mundo bastaba para conferir al arte su poder de re-presentación, en el sentido de una reconstrucción mediada de la realidad.

Pero ¿en qué sentido dicha mediación puede considerarse lingüística? Nadie pone en duda la capacidad del arte de interpretar y vehicular concepciones del mundo y de la sociedad, es decir, de transmitir experiencias y conceptos que acostumbramos a formalizar a través del lenguaje. Es importante recordar que el lenguaje es teorizado principalmente desde dos vertientes constitutivas: la comunicación y la significación. Las semióticas del arte mantienen esta estructura ambivalente. Ambos enfoques, los mecanismos comunicativos y los modos significativos, ponen el énfasis en cuestiones estructurales diferentes, analizando prioritariamente procesos del plano de la expresión para el primero, y del plano del contenido para el segundo¹⁰. Como ya hemos apuntado, centraremos nuestro interés en los aspectos teóricos del segundo, lo que en arte significa tratar la función representacional por encima de la comunicacional, aunque ambas están estructuralmente relacionadas. Apoyándonos en la idea que Nelson Goodman plantea en *Maneras de hacer mundos* podemos decir que el arte es un lenguaje en su calidad de mediador entre la realidad y nuestras representaciones de la realidad¹¹. La imagen artística tomada como lenguaje es considerada aquí como constructora de ideas del mundo, como generadora de un conocimiento sin equivalencia exacta en otros medios de expresión, ni siquiera en el lenguaje verbal.

1.1.2. Representación y lenguaje

Al igual que el lenguaje, la *representación* es una noción históricamente construida que en la actualidad abarca un campo muy amplio. Por ello tiene diferentes definiciones: puede ser la imagen o idea de una cosa que se tiene en la mente; la evocación de un contenido que está en la conciencia, sea conceptual o sensorial; la expresión materializada en una imagen que permite comunicar determinada información visual, etc. Algunos autores incluso consideran la representación como “un mecanismo capaz de colocar semejanzas frente a la mente o los sentidos” o, como la “sustitución o evocación de un original ausente”¹². En cualquier caso, si analizamos las diferentes definiciones, encontramos relevante: a) La consideración de su carácter

¹⁰ Dentro de las teorías que se ocupan principalmente del plano de la expresión tendríamos aquellas que se vinculan con el estructuralismo lingüístico de Saussure, como la semiología, que tratan de describir y definir el funcionamiento del signo lingüístico. Mientras que aquellas que se vinculan prioritariamente con el plano del contenido suelen estar asociadas a la teoría de Ch. S. Peirce sobre la condición lógica y semiótica del conocimiento, donde se ponen de manifiesto las problemáticas ligadas a la filosofía del lenguaje y a la semiótica de la significación.

¹¹ Goodman, Nelson: *Maneras de hacer mundos*. Madrid: Visor. 1990. El propio Goodman reconoce que en el título de su otra publicación *Los lenguajes del arte*, el término “lenguajes” es bastante equívoco, y habría que sustituirlo en rigor por “sistemas simbólicos”, reconociendo así la problemática aplicación de esta noción al arte.

¹² Gombrich, E. en *Meditaciones sobre un caballo de juguete*. Barcelona, Seix Barral, 1968, p. 11.

mental, b) el establecimiento de vínculos de referencia y c) la posibilidad de su expresión en una materia perceptible.

Completando lo anterior, se ha afirmado que la representación:

1.- Es algo que sucede en dos planos: en el plano de la mente (interno) y en el plano de la expresión (externo). En el primer caso, la representación forma parte de los procesos intelectuales y está en la base del pensamiento. En el segundo, permite una concreción material y perceptible de este pensamiento, a través de la cual se puede comunicar. Con la fusión de ambos planos es como se fragua el conocimiento¹³.

2.- Se establece sobre un sistema de referencias o vínculos, más o menos convencionales, respecto de la realidad a la que sustituye. Estas referencias –que poseen un carácter funcional y adoptan diversas manifestaciones- se proyectan en forma de signos, a partir de los cuales la comunicación se hace posible.

3.- Es siempre significativa. Por definición y en razón de su misma funcionalidad, significa, por lo menos, lo que representa: el referente¹⁴.

Josu Larrañaga asimila representación a conocimiento, o mejor dicho, a re-conocimiento al afirmar que “...nuestra relación con las cosas, con las necesidades y con nuestro lenguaje, con todo aquello que acontece a nuestro alrededor, pasa necesariamente por una mediación determinada, a la que llamamos representar, en el sentido de conocer. En términos generales (refiriéndonos al conocimiento), podemos entonces llamar *representación* a la mediación necesaria de todo lo que aparece a nuestra sensibilidad, para que pueda ser reconocido por nosotros, entendiendo por nosotros a los sujetos.”¹⁵

A partir del establecimiento de un sistema de referencias respecto de la realidad, la representación nos permite, una vez que la hemos llevado a cabo, prescindir de dicha realidad y manipularla de forma significativa.

No hay que confundir percepción y representación mental. La percepción se produce siempre en presencia del objeto; la representación mental, en tanto que evocación, no necesita de ella y puede referirse también a realidades internas que no precisan la implicación directa de ninguno de los sentidos portadores del estímulo aunque sí requieren, probablemente, ser asociadas con sensaciones experimentadas anteriormente o, por lo menos, con un referente. Esta asociación puede ser entendida como un “informar, declarar o referir, hasta el elaborar o construir, pasando por los conceptos de imitación y equivalencia.”¹⁶

¹³ Véase Rivière, A., *Razonamiento y representación*. Madrid: Siglo XXI. 1986. Cap. II y III.

¹⁴ Entendemos por referente el contenido al que alude la representación, sea éste una idea, un estado sensorial emotivo más o menos consciente o cualquier hecho sensible.

¹⁵ Larrañaga, Josu: *Objeto representado – objeto presentado. Relación entre naturaleza muerta e instalación en Richard Artschwager*. Tesis Doctoral. Madrid, U.C.M.1997, pp. 18-19.

¹⁶ Larrañaga, J.: Op. cit. p.26.

La representación de algo en un soporte material supone, por otra parte, la proyección de un sistema de equivalencias que es necesario concretar para poder trabajar en ausencia del referente. Este sistema de equivalencias cristaliza en signos más o menos articulados convencionalmente, a través de los cuales se codifican los contenidos mentales. Previamente, el individuo ha tenido que desarrollar una capacidad de simbolización, entendiendo el término en su acepción etimológica del griego *symbolon*, que significa juntar. La simbolización requiere los signos como elementos básicos de su funcionamiento asociativo. Pero la noción de signo puede cobijar aspectos muy distintos. Roland Barthes incluye bajo esta denominación: la señal (una huella), el índice (el humo de una chimenea que indica la presencia del fuego, el icono (una imagen de algo), el símbolo que implica, además de una operación de asociación, otra de transferencia (una bandera) y, la alegoría, que constituye una representación a partir de símbolos.¹⁷ Umberto Eco, por su parte, critica esta tipología y relaciona la función semiótica de los signos con lo que él llama los modos de producción (reconocimiento, ostensión, reproducción e invención), alegando que un mismo signo puede ser clasificado de diferentes maneras según el modo en como haya sido producido.¹⁸

El signo entonces, cualquiera que sea su naturaleza, sería ante todo un elemento funcional. Como dice Eco, es un “funtivo” de la comunicación que transporta información y puede actuar como agente del conocimiento. El alfabeto, los algoritmos matemáticos, etc. son por ejemplo, sistemas de signos, que organizados según determinadas reglas –codificados–, nos transmiten información muy precisa acerca de la realidad a la que sólo podemos acceder si conocemos el significado de los mismos. Por eso en la representación, su dimensión cognitiva y su dimensión semiótica, a menudo, se confunden.

Francisca Pérez Carreño señala que Peirce identifica *representación, función semiótica y pensamiento*. Para él, “sólo lo representable es cognoscible”. En consecuencia, “todas las operaciones cognoscitivas son representativas”, porque “la representación actúa como mediadora entre la realidad y nuestro pensamiento”¹⁹ y todo pensamiento –también el pensamiento configuracional–, se produce en forma de signos. Nuestro conocimiento comienza entonces en la representación, uno de cuyos umbrales es la percepción²⁰.

1.1.3. Teorías del símbolo

La sustitución de la definición del hombre como animal racional por la de hombre como animal simbólico se la debemos a Ernst Cassirer²¹. Su teoría afirma que el hombre no vive en un universo físico sino en un universo simbólico. El lenguaje, el mito, el arte y la religión forman los

¹⁷ Barthes, R., *Elementos de semiótica*, Madrid, Alberto Corazón, 1971, p.39.

¹⁸ Eco, U., *Tratado de semiótica general*, Barcelona, Lumen, 1985, pp.361 y ss.

¹⁹ Pérez Carreño, F., *Los placeres del parecido. Icono y representación*, Madrid, Visor, 1988, p. 72 y ss.

²⁰ En los capítulos 2.4. y 2.5 problematizaremos la noción de *convencionalismo perceptivo*.

²¹ Cassirer, Ernest: *Antropología filosófica*. México: Fondo de Cultura Económica. 1987. pp. 48 y 49.

diversos hilos que tejen la *red simbólica*. El hombre no puede enfrentarse a la realidad sino es a través de estos sistemas de símbolos por él elaborados. Se ha envuelto en formas lingüísticas, en imágenes artísticas, en símbolos míticos o en ritos religiosos de tal forma que no puede ver o conocer nada sino a través de la interposición de este medio artificial. Los símbolos cambian constantemente a lo largo de la historia, pero la actividad simbólica que constituye del mundo a través de la cultura, permanece siempre la misma. En este sentido, el mito, la religión, el arte, el lenguaje y la ciencia son distintas variaciones de los mismos temas en las que el hombre encierra su experiencia para hacerla *intercambiable*.

Para Cassirer, el hombre es, por definición, un creador de símbolos, en todas las épocas y en todas las actividades, lo cual supone dos consecuencias importantes: por un lado, la relación del hombre con la naturaleza sólo puede darse de forma *mediata*, es decir a través de un lenguaje que vuelve nuestras experiencias comunicables dentro de un mismo contexto histórico-cultural; por otro, no existe una aproximación objetiva o incontaminada a la realidad, nuestra visión y comprensión depende siempre de nuestros parámetros culturales, es decir del universo de símbolos que manejamos.

“Lo que un individuo experimenta en una expedición de caza no es directamente percibido por aquellos otros que le acompañan. Estos últimos, sin embargo, pueden conocer y compartir hasta un grado tales experiencias si el cazador las relata en un lenguaje compartido por todos ellos. [...] Pero no se trata sólo de transmitir las experiencias prácticas alcanzadas en la expedición de caza, sino de acumular las experiencias de vida y de muerte para transmitir *simbólicamente* una idea del papel del hombre en el mundo, de sus relaciones con los otros seres, y de los valores que deben regir su comportamiento.”²²

José Jiménez se sirve de este ejemplo para mostrar el alcance de los procesos de simbolización de cualquier relato, buscando la perduración en el tiempo de ciertas ideas o valores extraídos y seleccionados de experiencias de vida. Lo simbólico delimita los momentos y espacios decisivos de cada individuo, contribuyendo así a organizar un mapa cultural que delimita lo cognoscible de lo inefable o irrelevante.

Obviamente en el proceso de condensación simbólica de las experiencias, el lenguaje juega un papel primordial. Según Jiménez, los símbolos estéticos presuponen la existencia de un sistema lingüístico de expresión y significación, con el que “*mantienen una relación de dependencia*”. La simbolización debe materializarse en algún tipo de lenguaje para ser efectiva, dentro de una comunidad cultural, como sistema de comunicación y como archivo de valores. El proceso de constitución de este mapa de signos expresivos -o repertorio simbólico- tiene una dimensión cognoscitiva de cuyos mecanismos se han ocupado teóricos como Susan Langer o Nelson Goodman, en una línea similar a la desarrollada por la teoría de los símbolos de Cassirer y Peirce.

²² Jiménez, José: *Imágenes del hombre*. Madrid: Tecnos. 1992. p. 39.

Como señala Cassirer, nuestra relación con los demás y con las cosas está siempre mediada por los símbolos o, mejor dicho, es una relación construida simbólicamente. Langer ha insistido en que esa construcción es antes todo la capacidad de dar alcance significativo a dicha relación, capacidad, por tanto, de hacer significativas nuestras sensaciones y emociones, nuestras impresiones del mundo exterior. A diferencia de la *señal*, que se limita a indicar o anunciar algo, hecho u objeto, el *símbolo* se caracteriza por que nos hace conocer sus objetos, formula la experiencia, fija y articula ideas. Nos aporta, en definitiva, la comprensión de lo simbolizado. Pues bien, para esta autora, el arte sería esencialmente un símbolo, cuyo factor de diferenciación consiste en que simboliza los sentimientos humanos. En este sentido, “el arte es creación de formas simbólicas del sentimiento humano”²³.

De todo lo anterior se desprende que “lo que expresa el arte no es sentimiento verdadero, sino ideas de sentimiento”²⁴. Esto implica, por un lado, que el arte versa sobre el sentimiento en tanto algo objetivo, es decir, algo que existe objetivamente y con independencia de la emotividad del autor de la obra; por otro lado, que versa sobre el sentimiento para iluminarlo o conocerlo, antes que para experimentarlo directamente, ya sea en referencia al autor o al espectador. Las obras de arte son:

“[...] imágenes del sentimiento que lo formulan para nuestro conocimiento. Y es artísticamente bueno todo aquello que articula y presenta el sentimiento para nuestra comprensión”²⁵.

Desde este presupuesto, S. Langer ha incentivado una continua polémica contra el emotivismo de los neopositivistas, orquestada por la distinción entre el *símbolo* artístico, que hace comprensible el sentimiento, y el *síntoma* que es la expresión directa del sentimiento. Dicha distinción, no es original de Langer, pero se enriquece y desarrolla con esta autora.

La idea de que la representación simbólica no sólo describe el mundo sino que también lo construye, es el eje de la filosofía de Nelson Goodman. Su libro *Los lenguajes del arte* supuso la teorización más rigurosa del símbolo artístico como lenguaje dentro de las corrientes de la estética analítica. En primer lugar plantea la crítica de la tradición estética que considera el signo artístico como correspondencia referencial o motivada de la realidad, y en segundo lugar la teoría analítica del significado como verificación.

“Una tradición persistente describe la actitud estética como una contemplación pasiva de lo inmediatamente dado, una aprehensión directa de lo que es presentado, no

²³ Langer, S.: *Sentimiento y Forma*. México: U.N.A.M. 1967. p.60.

²⁴ Langer, S.: Op. cit..p. 60.

En un sentido semejante se había pronunciado ya Ortega y Gasset en 1914: “Es falso, fácticamente falso que en una obra de arte se exprese un sentimiento real [...]. El sentimiento es en el arte también signo, medio expresivo no lo expresado”. Ortega y Gasset, J.: *La Deshumanización del Arte y otros ensayos de estética*. Madrid: Revista de Occidente. 1981. p. 120.

²⁵ Langer, S.: *Los problemas del arte*. Buenos Aires: Ediciones Infinito. 1966. p. 33.

contaminado por la más mínima conceptualización, aislado de cualquier eco del pasado y de todas las amenazas y promesas del futuro, exento de toda manipulación”²⁶.

Nelson Goodman renuncia a la definición de lo artístico y replantea la cuestión en otros términos. Según él la pregunta pertinente no es “¿qué objetos son (permanentemente) obras de arte?” sino “¿cuándo hay una obra de arte?” o, más sencillamente, “¿cuándo hay arte?”²⁷, es decir cuando y cómo un objeto funciona como obra de arte. Su respuesta es que un objeto se convierte en obra de arte cuando funciona como un símbolo que ejemplifica, expresa o representa algo, aportando conocimiento sobre ello²⁸. Así un objeto puede ser arte en algunos momentos y no serlo en otros. Una piedra no es arte cuando está en el campo, pero puede serlo en una sala de exposiciones, siempre que allí cumpla una función simbólica, acaso la de ejemplificar “algunas de sus cualidades, como pudieran serlo las formas, el color, la textura, etc.”

En el capítulo último de los *Lenguajes del arte*, Goodman también arremete con contundencia contra las dicotomías entre arte y ciencia o entre lo emotivo y lo cognitivo. En consonancia con la postura de Langer, precisa que no se trata sólo de que con el arte se conozcan las emociones, sino de que en el arte las emociones funcionan cognitivamente:

“La emoción en la experiencia estética es un medio para discernir las propiedades que una obra posee y expresa [...]. A decir verdad, las emociones deben sentirse -esto es, deben darse, como las sensaciones- si tienen que emplearse cognitivamente. El empleo cognitivo implica discriminarlas y relacionarlas con el fin de evaluar y entender la obra e integrarla al resto de nuestras experiencias y del mundo”²⁹.

La debilidad de la estética clásica fue fabricar una filosofía de polos distantes y opuestos: el artista y el espectador, la fiebre creativa y la contemplación desinteresada, etc.; la virtud de la filosofía analítica es, al contrario, mostrar que la creación y la recepción se deben al mismo desciframiento inventivo, tanto sobre el plano morfológico como semántico. La razón, que tan a menudo se ha condenado por privar a la realidad de su carácter sensible, se presenta para Goodman como el instrumento necesario de una nueva forma de interpretación y creación de mundos.

“La mayoría de las dificultades [...] pueden ser imputadas a la tiránica dicotomía que existe entre lo cognitivo y lo emotivo. Por una parte colocamos la sensación, la perfección, la inferencia, la conjetura, todos los exámenes e investigaciones desprovistos de sospecha, el hecho y la verdad; por otra el placer, el dolor, el interés, la satisfacción, la decepción, toda respuesta afectiva no cerebral, la inclinación y la repugnancia. Todo

²⁶ Goodman, Nelson: *Langages de l'art. Une approche de la théorie des symboles*. Nîmes: Ed. Jacqueline Chambon. 1990 p. 283. (traducción propia) (Versión en castellano: Goodman, Nelson: *Los lenguajes del arte*. Barcelona: Seix Barral. 1976.)

²⁷ Goodman, Nelson: *Maneras de hacer mundos*. Madrid: Visor. 1990. p.98.

²⁸ Desarrollaremos estos aspectos en el apartado 1.4.5. con los cinco síntomas de lo estético en la teoría analítica de Goodman.

²⁹ Goodman, Nelson: Op. cit. *Lengages de l'art*. 1990. pp. 249-50. (traducción propia).

esto nos impide ver que en la experiencia estética las *emociones funcionan cognitivamente*. [...] Debemos añadir que las emociones funcionan cognitivamente no como elementos separados, sino combinándose con otros medios de conocimiento. La percepción, la concepción y el sentimiento se entremezclan e interactúan”³⁰.

Para este autor, el arte es una clase de simbolización y, como toda simbolización, apunta originariamente al conocimiento. Lo que nos mueve a simbolizar es la exigencia de conocer, de buscar respuestas -nunca del todo satisfactorias- a nuestros siempre renovados interrogantes, de escudriñar más allá de lo ya sabido. Hay otros componentes en el arte, de tipo emotivo/sensorial, pero difícilmente pueden disociarse del conocimiento, pues de algún modo derivan de él. El símbolo artístico, cuando es valioso, intenta atender a esa exigencia. Y siempre la cumple en algún punto. Toda auténtica obra de arte descubre aspectos inhabituales, relaciones incisivas y sorprendentes, llama la atención sobre lo que nos pasaba desapercibido, hace más penetrante nuestra propia mirada, nos permite, en último extremo, reinventar la significación de nuestro mundo y la de nuestra presencia en él.

Este es el concepto de conocimiento simbólico que tomaremos como punto de partida de nuestros análisis y sobre el que fundamentaremos gran parte nuestra idea de arte como significación. Es decir que planteamos el significado en arte, no como algo estable y almacenable, sino como un proceso dinámico y constructor. Las prácticas artísticas funcionan aquí como herramientas reflexivas, como medios de conocimiento, dejando atrás las limitadas interpretaciones que extraen del objeto de arte un conocimiento ya expresado o en el que sólo ven el síntoma de un estado de cosas conocidas. Esto último es lo que ocurre con gran parte de los análisis -sociológicos, historiográficos, psicoanalíticos, e incluso en los recientes Estudios Visuales- donde la obra de arte es reflejo de un estado de cosas, pero no altera el funcionamiento dentro de ese contexto.

De todo lo anterior se desprende una concepción del arte como lenguaje que funciona primeramente como acto transformador y cognitivo. Esto supone concebir la obra no como un artefacto dotado de propiedades materiales constitutivas, ni como un universo incomparable e inagotable de significaciones, sino como una arquitectura de símbolos organizados sintáctica y semánticamente funcionando dentro de un contexto determinado. Hablar de símbolos artísticos es ante todo poner el acento sobre los procesos de interacción entre el objeto y sus *formas de uso*.

³⁰ *Ibidem*, pp. 290-292. (traducción propia).

1.2. EL ARTE Y EL GIRO LINGÜÍSTICO

1.2.1. Cézanne y el lenguaje pictórico

Según Valeriano Bozal, en el siglo XIX, los pintores salen al campo para pintar la impresión fugaz de la luz, en búsqueda de una mirada inmediata, lejos de las fuentes de la tradición pictórica que la había obstaculizado hasta ese momento. Se abandona progresivamente la hegemonía de lo intemporal, las jerarquías de los géneros, el dogmatismo académico, las normas compositivas canónicas y la narratividad literaria de los temas. Estos abandonos se compensan con descubrimientos sencillos, de otro orden: el contraste cromático, la división de los colores puros, las implicaciones del plano pictórico, el punto de vista concebido como impresión retiniana. El artista trabaja a partir de aquellos elementos que son constitutivos de la visión del sujeto, y busca procedimientos pictóricos de traducción. Al trabajar con dichos elementos construye otra mirada *de y sobre* el sujeto. Un sujeto que ha abandonado los tópicos, ansía carecer de prejuicios y busca la verdad de la impresión. El movimiento impresionista fue de este modo un aparente triunfo sobre la alienación. En él se perfila la mirada del sujeto contemporáneo. El artista dispone de la pintura como medio para configurar su mundo, como un instrumento sin parangón desde el punto de vista de la construcción de la mirada, pero similar al lenguaje en su condición meramente comunicativa.

Sin embargo es Cézanne quien cuestiona por primera vez, en el campo de las artes plásticas, la condición meramente instrumental del lenguaje pictórico al dudar que pintar sea un simple “trasladar” lo que está ante nosotros a la superficie del lienzo. Cézanne, tanto en sus obras como en sus escritos, llama la atención sobre un mediador que hasta entonces podía haber pasado desapercibido en cuanto a tal mediador: la superficie pictórica. Bozal asegura que aquello que distingue el trabajo de Cézanne no es de carácter estilístico o temático, sino que afecta en primer lugar al mismo lenguaje plástico.¹

Al problematizar la relación entre los motivos pintados así como la articulación del fondo y la superficie, al introducir el movimiento y el ritmo de la pincelada como recurso constructivo, y no expresivo, Cézanne no atiende a los factores dependientes de la eventual percepción de un sujeto, sino a los que son propios de la misma condición pictórica, del lenguaje. Ya no es el sujeto quien mira directamente al mundo, sino que su mirada es construida a través de los lenguajes que manipula.

Cézanne entendía la pintura ante todo como un arte óptico. “La materia de nuestro arte está

¹Para más información consultar: Bozal, Valeriano: “Mirada y lenguaje” en *Arte y Escritura* (V.V,AA.) Salamanca: Universidad de Salamanca, 1995; y también: “Arte contemporáneo y lenguaje”, en *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. (V.V,AA.). Volumen I y II. Madrid: Visor. 1996.

La obra como “palabra cero”. Análisis de la condición lingüística de la significación en arte.



Figura 24. Paul Cézanne: *Rochers à Bibémus*. Óleo sobre tela. 65x81 cm. 1898-1899.

contenido en lo que nuestros ojos piensan”², decía. Es llamativo que Cézanne, ya a finales del siglo XIX, hablara de “ojos que piensan”. Manifestaba así, en sintonía con otros contemporáneos suyos como Mallarmé o Manet, un rasgo de la cultura que iba a ser determinante a lo largo de la primera mitad del siglo XX: la voluntad de construir un lenguaje nuevo donde se priorizaría lo visual sintáctico a lo verbal semántico que caracteriza al lenguaje común.

La pintura desde ese momento tiende a la autonomía, independizándose del espíritu literario y narrativo que había dominado el campo del arte en épocas anteriores. Se adquiere la conciencia de que nuestro concepto del mundo también se construye a través de nuestras representaciones visuales y la pintura empieza a jugar un papel activo en el proceso. La transmisión de la cultura ya no es herencia exclusiva de la palabra escrita, sino que se produce, en gran medida, en las imágenes accesibles en el ámbito social.

“Nuestros ojos piensan” porque producen e interpretan imágenes. Y esta actividad no es automática, sino que requiere un esfuerzo reflexivo, un esfuerzo que nos permite situarla en el ámbito del arte, ahí donde los modos de ver son desviados por nuestra voluntad cognitiva. El propio artista comentaba que:

“[...] para representar las cosas no es suficiente con la imitación, es preciso traducirlas a otro lenguaje, dotados de otros instrumentos, instrumentos específicos de su lenguaje, que deben ser valorados en su condición propia: he querido copiar la naturaleza y no lo he conseguido. Pero me sentí orgulloso cuando descubrí que el sol, por ejemplo, no podía reproducirse, sino que había que representarlo por otra cosa... por el color.”³

Cézanne y otros pensadores contemporáneos suyos intuían que el lenguaje plástico era al mundo visual lo que el lenguaje verbal era al significado de la realidad; un mediador necesario entre el sujeto y el mundo. Ese “color” del que nos habla Cézanne es el signo necesario que nos permite comprender el sol, es su traducción a un lenguaje que podemos compartir y repetir dentro de una comunidad para referirnos a él de forma visual. No es una copia sino “otra cosa” que está en su lugar y que todos podemos manipular. Por supuesto esta transformación del quehacer pictórico iba en consonancia con un cambio metodológico y epistemológico que, en la misma época, estaba afectando a diversos campos del conocimiento, lo que ahora conocemos como *giro lingüístico*. Tanto la lingüística de Port Royal, de Whorf y Sapir, la filosofía analítica de Russell y Wittgenstein, o el estructuralismo de Saussure, entre otros, presuponían que nuestro acceso y comprensión de la realidad sólo podía darse a través del lenguaje, es decir a través de los códigos de intermediación que habíamos adquirido culturalmente. En este sentido, la realidad para los individuos no podía existir fuera de dichos sistemas lingüísticos. En el ámbito del arte quedaría por determinar de qué “otra cosa” estamos hablando exactamente y de cual es su alcance semiótico, es decir su modo de significación dentro de una determinada comunidad.

² Citado en Bozal, Valeriano: “Los orígenes del arte del siglo XX”. *Historia 16*. 1999. p. 40.

³ Cita del artista procedente del Diario de Maurice Denis: *Maurice Denis, Journal*, t. I, 1884-1904. Paris, Bnf: Microfiche M 12280. Citado en Bozal, V.: Op. Cit. 1990. p. 42.

Cézanne era muy consciente del papel activo que debía desempeñar el espectador de su obra, a quien, además de tener que re-conocer de forma contemplativa las diversas figuras y formas que integraban las composiciones de sus cuadros, forzaba a tomar consciencia del lenguaje pictórico creativo y autoreferente⁴ que había utilizado para generar dicha imagen. Esta ambivalencia sería el punto de arranque de muchas teorías que promovían la efectiva especificidad del lenguaje artístico. En efecto la indeterminación del mensaje mantiene en suspenso la interpretación del espectador, que no puede dejar de oscilar entre la figura y su expresión, y promueve su participación activa en el proceso de significación⁵ como juego interpretativo. Es el principio de una apertura declarada de la obra hacia su función lingüístico-poética, como veremos más adelante en la teoría estética de R. Jakobson.

1.2.2. El giro lingüístico

El giro lingüístico condicionó gran parte de las corrientes del pensamiento filosófico del siglo XX y contribuyó definitivamente al desarrollo de las teorías del arte como lenguaje. Dicho de modo sintético, con “giro lingüístico” se conoce aquel proceder que sustituye el sujeto transcendental kantiano – que de una forma u otra ha gravitado en el desarrollo de la filosofía moderna – por el lenguaje. Se apoya, entre otras, en la concepción del lenguaje de los lingüistas Humboldt y Sapir (s.f. 2.1.) que da preeminencia al significado sobre la referencia. El lenguaje ya no es el instrumento con el que un sujeto habla del mundo para describirlo o conocerlo, sino que abre él mismo un mundo al convertirse en el mediador necesario de cualquier experiencia, en la condición del conocimiento.

La preeminencia del *significado* como constructo cultural sobre el *referente* como mundo sensible parece ser el rasgo característico más relevante, en el estudio de este giro, sobre todo en aquellas teorías que consideraron el arte como un lenguaje.

La obra de Ludwig Wittgenstein, tanto en la primera como en la segunda etapa, dibuja el eje fundamental del giro lingüístico en filosofía⁶ como trascendentalización del lenguaje. Todo nuestro conocimiento del mundo está mediatizado por el lenguaje y nuestro pensamiento no puede ser más que lingüístico, hasta el punto en que, en el *Tractatus*, la tesis fundamental consiste en el isomorfismo entre lenguaje, pensamiento y realidad a través de la *forma lógica*.

⁴ Su lenguaje pictórico se caracteriza por constituir, a la vez que su obra, un sistema con sus propias reglas constructivas, compositivas y armónicas, sin que se produzca una relación necesaria de semejanza con la naturaleza.

⁵ Todo espectador, ante una obra de Cézanne, debe resolver a su manera, y a base de implicación, esta ambivalencia. Lo cual no significa optar por una de las dos posibilidades, figura o lenguaje plástico sino, tal vez, “comprender” de que forma puede dar se esa relación en sus propias percepciones.

⁶ Desde G. Frege se puede hablar de una filosofía analítica que halla en el estudio del lenguaje el procedimiento correcto para la clarificación de los problemas filosóficos. En esta tendencia se inscriben las obras de B. Russell y L. Wittgenstein. El *Tractatus Logico-Philosophicus*. (Madrid: Alianza. 1994.), es la obra principal de la primera etapa de Wittgenstein, mientras que en la segunda las *Investigaciones Filosóficas*. (México: Instituto de Investigaciones Filosóficas de la Universidad Nacional Autónoma de México. 1988.) son el referente más importante.

El lenguaje, que es social, intersubjetivo y susceptible de análisis lógico, se convierte en el objeto e instrumento adecuado par la aprehensión y construcción de lo que llamamos realidad. Pero, aunque cualquier actividad del lenguaje participa de esta construcción, para Wittgenstein no todas las tipologías del lenguaje pueden acometer la tarea de describir con precisión esta actividad: son particularmente adecuados los lenguajes científicos que se rigen por una estructura lógica rigurosa.⁷ De este modo sólo se puede *percibir* aquello que se puede *decir que se percibe*. En este sentido, las imágenes forman parte de nuestro conocimiento del mundo en la medida en que son descriptibles por las palabras. No porque la imagen carezca de importancia en la representación verdadera del mundo, sino porque lo que de ella es realmente importante puede ser dicho con palabras, puesto que el lenguaje comparte la forma lógica del mundo (de nuestro conocimiento del mundo, se entiende) y que cualquier representación debe ser traducible a él. Evidentemente este determinismo lógico-lingüístico, al excluir radicalmente -por no ofrecer conocimiento tangible- lo inefable, lo emotivo e incluso lo místico, empobrecía el sentido de las imágenes reduciéndolas a lógicas discursivas y proposiciones verificables. Ahora bien, cuando tenemos una imagen del mundo, eso es lo único que tenemos y es para nosotros *evidente*. Es nuestra posibilidad de conocimiento o de desconocimiento.

Otra de las tesis fundamentales⁸ de Wittgenstein es que buena parte de los llamados problemas filosóficos no son auténticas cuestiones que se refieran a la realidad o a nuestro desconocimiento de ella, sino que surgen en nuestra forma de hablar, en el lenguaje. Cuando la filosofía se enreda en cuestiones metafísicas, sin referencia a cuestiones de hecho, o alejadas del uso normal del lenguaje, su discurso no es sino mera tautología o, peor aún, un sinsentido.

1.2.3. Función estética/cognitiva del arte

En teoría del arte, estos postulados supusieron un rechazo de las estéticas idealistas⁹, de los psicologismos y subjetivismos artísticos, por un lado, y de toda la filosofía estética, por otro lado, que hacía un uso acrítico de términos básicos como “arte”, “sentimiento”, “expresión” o “significado”, términos cuyo estudio se convierte en prioritario para la estética analítica. Esta corriente filosófica se ha ocupado de aquellos discursos que están relacionados con la belleza, el arte y la experiencia estética, es decir con los metalenguajes del arte. Ahora bien, no toda la estética analítica se basa en el estudio de los discursos sobre el arte; el arte se convierte en el objeto mismo de muchas teorías, que, a pesar de sus diferencias de planteamiento, comparten que la actividad artística es principalmente lingüística, como *forma de representación que comunica un significado*. El modo de significar de las obras de arte, como modos específicos de la idea general

⁷ De hecho el objetivo del *Tractatus* era fundamentar las bases de un lenguaje lógico y universal, que fuese capaz de eludir toda ambigüedad en sus enunciados.

⁸ En Alonso Puelles, Andoni: *El arte de lo indecible. Wittgenstein y las vanguardias*. Cáceres: Universidad de Extremadura. 2002.

⁹ La crítica a la estética idealista es el núcleo de la obra de B. Croce y R. G. Collingwood.

de representación, son el núcleo de la estética analítica¹⁰. Pero a pesar de compartir la idea básica del arte como lenguaje, muchos de estos autores difieren sobre la noción de representación que utilizan, así como sobre sus consecuencias sobre el significado. Mientras que para N. Goodman, la obra de arte es principalmente una forma de conocimiento simbólico de la realidad, para Beardsley¹¹ las artes representacionales no tienen porque proporcionar conocimiento, sino sólo provocar una experiencia estética del mundo.

Buena parte de este debate entre función cognitiva o estética estaba ligado a las cuestiones sobre la ética de influencia wittgensteiniana, y de su famosa sentencia 6.421:

“Está claro que la ética no resulta expresable. La ética es transcendental. Ética y Estética son una y la misma cosa.”¹²

Estética y ética se encuentran en el límite entre aquello que se puede decir y de lo inefable. La idea de que lo esencialmente estético no es lo que se dice sino lo que se *muestra* está presente en numerosos autores de la estética analítica. Sin embargo, para Wittgenstein la ausencia de teorías o ideas sobre arte tiene que ver con la básica imposibilidad de hacer un discurso sobre él. De lo estético no se puede hablar. Sus seguidores, sin embargo, traducen la idea de *mostrar* a la idea de la forma de la representación, dónde el cómo y no el qué representa es lo que confiere artisticidad a una obra. El énfasis ha pasado de la inefabilidad de lo estético al estudio de lo específico de los lenguajes artísticos. Al centrarse en el cómo, se privilegia el plano de la expresión, sobre el del contenido, o mejor dicho, se prioriza el análisis de cómo se expresan los contenidos de las imágenes del arte.

A estas alturas, tras décadas de teorías semióticas, sabemos que tanto los lenguajes naturales como las representaciones visuales son construcciones culturales que no pueden ser ni evidentes ni transparentes con nuestra idea de realidad, aunque esta sea de naturaleza lingüística. El orden de los símbolos no refleja el orden de los fenómenos descritos por ellos¹³. Cada nueva imagen muestra la incompletud, la falsedad de la anterior, y por ende, la imposible transparencia de su representación. La noción de isomorfismo entre un hecho y su enunciado ha sido ampliamente utilizada tanto en la lingüística como en las corrientes del iconismo estético que defienden el principio de motivación o semejanza de los signos icónicos, es decir su capacidad de poseer las propiedades del referente. En posteriores capítulos volveremos a revisar, sin desechar del todo, la concepción icónica de la imagen como expresión y significación, y la ampliaremos con otros mecanismos significantes. Tras este rápido sobrevuelo de lo qué significó el giro lingüístico para la lectura del arte, nos adentraremos en los mecanismos de significación de lenguajes e imágenes -ambos responden a procesos de mediación y codificación, esto es, a procesos semióticos- para tratar de comprenderlos comparativamente.

¹⁰ Dentro de esta corriente encontramos autores tan significativos como los citados B. Croce, R. G. Collingwood, N. Goodman, o M. Beardsley, R. Wollheim y A.C. Danto.

¹¹ Beardsley, M. C.: *Aesthetics. Problems in the Philosophy of Criticism*. New York: Harcourt, Brace and World. 1958.

¹² Wittgenstein, L.: *Tractatus Logico-Philosophicus*. Madrid: Alianza. 1994. p. 177.

¹³ En el capítulo 2.2. analizaremos una de las teorías lingüísticas más relevantes del isomorfismo simbólico, la hipótesis Sapir-Whorf, que a pesar de su inexactitud, aporta valiosos datos sobre la formación de los conceptos en el lenguaje.

1.3. LA SEMIOTIZACIÓN DEL ARTE

Lo más habitual en los análisis del arte como lenguaje es considerarlo como un sistema de comunicación codificado. En este sentido el campo metodológico de la lingüística aparece como ciencia piloto, generando modelos a partir de los cuales los signos no lingüísticos pueden ser estudiados por procedimientos extrapolados del lenguaje verbal. La estructuración básica en significantes y significados, así como la articulación gramatical de sus componentes según reglas establecidas, parece permitirnos un grado de racionalización suficiente de lo visual. En este capítulo nos detendremos en algunos aspectos estructurales del proceso de simbolización que más adelante desembocaría en la semiotización de lo visual.

Es interesante destacar que este proceso tiene dos genealogías simultáneas en el tiempo según se emprenda desde la práctica del arte (habitualmente no se la considera como una semiotización rigurosa) o desde la teoría de los signos (la semiótica teórica y la lingüística estructuralista). Muchos artistas de principios del siglo XX trataron de extrapolar un sistema universal de signos visuales a partir de sus “gramáticas” pictóricas particulares. Para algunos, como los artistas docentes de la Bauhaus, Kandinsky, Klee o Albers, la labor teórica cobró una dimensión considerable. Mientras tanto, los semióticos trabajaban en la creación de un sistema teórico general que luego comprobarían aplicándolo a casos prácticos. Ambos vías de investigación desvelaron mecanismos fundamentales desde el punto de vista de la interpretación del arte, pero también generaron patrones rígidos de producción y lectura de signos que resultaron problemáticos en muchos aspectos.

1.3.1. Kandinsky y el lenguaje plástico elemental

Kandinsky contribuyó, junto con otros artistas como P. Klee, J. Albers o J. Itten, a la reforma pedagógica del arte que se estaba dando en la Bauhaus¹. Con su curso “Teoría de la Creación” trataba de infundir la idea de un *lenguaje elemental plástico objetivo y universal*. Se trataba de racionalizar la percepción y producción estética de forma que los objetos del arte, ya fuesen cuadros, casas o sillas, se entendieran como vehículos de una nueva forma de vida, como modelos para la sociedad futura emancipada. El lenguaje plástico debía superar la común expresión verbal para poder, según el propio Kandinsky, “atravesar las capas del mundo visible” y ser válido para todos los géneros artísticos. Por esa razón se apoyó fundamentalmente en elementos comunes a

¹ La Bauhaus alemana (1919- 1932) constituyó en su tiempo la contribución más importante a la educación artística en cuanto a reformas pedagógicas. Sus objetivos se enmarcan dentro de los esfuerzos mantenidos a partir de la Revolución Industrial y del Romanticismo para construir la unidad de las esferas artística y cultural-productiva, rota por la industrialización, evitar la descomposición de los géneros artísticos, y con ello utilizar el arte como instrumento para la regeneración cultural y social.

todas las artes plásticas como el color, la forma, la materia y el movimiento².

Para crear el “lenguaje plástico elemental” era necesario catalogar las secuencias binarias de los contrastes³ que conformarían el vocabulario básico, el sistema de diferencias⁴ que permitiría ordenar, agrupar, jerarquizar, articular o simplemente memorizar ideas y conceptos visuales. Kandinsky es, sin lugar a duda, uno de los artistas que más lejos ha llevado el desarrollo del lenguaje artístico a partir de una gramática de sus componentes plásticos básicos. Su idea era que existe un “bajo continuo” en la pintura, un lenguaje subyacente al tema o contenido explícito de la obra, y que ese lenguaje lo conforma la organización de los colores y de las formas en la obra⁵. Los contenidos de su curso *Teoría de la Creación* se centraban en dos puntos fundamentales: una introducción a los elementos de la forma abstracta y un curso de dibujo analítico. Estas enseñanzas las sintetizó en su obra *Punto y línea sobre el plano* de 1926⁶. Estableció un léxico y una gramática básica del color y de la forma, que debían dotar a las imágenes de un significado plástico preciso y controlable por el autor.

El estudio del color se centraba en su esencia, sus propiedades, su fuerza y su efecto. A continuación se abordaban configuraciones más complejas, fruto de las relaciones “gramaticales” de los colores con formas y texturas diversas, e incluso diferentes materiales (escayola, madera, cristal, metal, etc.). El color no es un dato absoluto, sino que es de naturaleza relativa, su sentido cambia al cambiar su combinación en el sistema de diferencias. Dicho de otro modo, depende en gran medida del contexto (plástico) en el que se ubica. A pesar de tener propiedades específicas - el amarillo es “excéntrico, luminoso y cálido”, mientras que el azul es “concéntrico, oscuro y frío” - los colores son muy influenciados y alteran sus características en diferentes contextos - así un azul puede volverse luminoso sobre un fondo negro. Este método progresivo - propio de la semiología, como veremos a continuación - también se aplicaba a la forma. Se estudiaban y recopilaban los elementos más básicos, como los puntos, las líneas y los planos para generar composiciones dinámicas complejas. El núcleo de estos estudios es la relación indisoluble entre análisis y síntesis, en la cual el análisis no es concebido como fin absoluto sino como medio

² Tanto Schlemmer como Klee o Kandinsky, anhelaban descubrir las leyes “de conjunto” o “universales” que rigen nuestra existencia en el mundo. Y en este aspecto encajaban perfectamente con los principios utópicos de arte total de la Bauhaus: trabajar para el “hombre nuevo”, dejando atrás las individualidades vanidosas; crear un entorno más humanizado a través de la producción masiva de “bienes de consumo de nueva forma”. Los pequeños objetos cotidianos eran tan importantes como la estructura de las ciudades, el microcosmos de lo más pequeño debía reflejar el orden del macrocosmos. La verdad de “la forma de vida” no permitía jerarquías ni compromisos. En Herzogenrath, Wulf y Krauss, Stefan: *Utopías de la Bauhaus*. Centro de Arte Reina Sofía. Madrid: Ministerio de Cultura. 1988.

³ Johannes Itten fue el primero en introducir el método de la *ley de los contrastes* en su Curso Preliminar de la Bauhaus, creando un repertorio de conocimientos sobre los materiales, como sus potenciales expresivos basados en sus relaciones y expresados con las leyes de los contrastes: transparente-opaco; liso-curvo; cromático-incoloro; ligero-pesado; elástico-rígido; brillante-mate; etc. Estas propiedades se consideraban tanto en su sentido físico como metafórico. Sobre las enseñanzas de Itten también puede consultarse: *L’art de la couleur*. Paris: Dessain et Tolra, 1979.

⁴ Como ya hemos visto en Saussure, el lenguaje se define como un sistema de oposiciones: es decir que diversos signos artificiales son asociados por convención a unos significados, conformando así el léxico básico del lenguaje.

⁵ De hecho Kandinsky deja constancia de estas ideas en su escrito de 1912 *De lo espiritual en el arte*, época que coincide con la realización de sus primeros cuadros abstractos (sin un tema específico). Kandinsky, W.: *De lo espiritual en el arte*. Barcelona: Paidós. 2001.

⁶ Kandinsky, W.: *Punto y línea sobre el plano. Contribución al análisis de los elementos pictóricos*. (1926). Barcelona: Barral Labor. 1984.

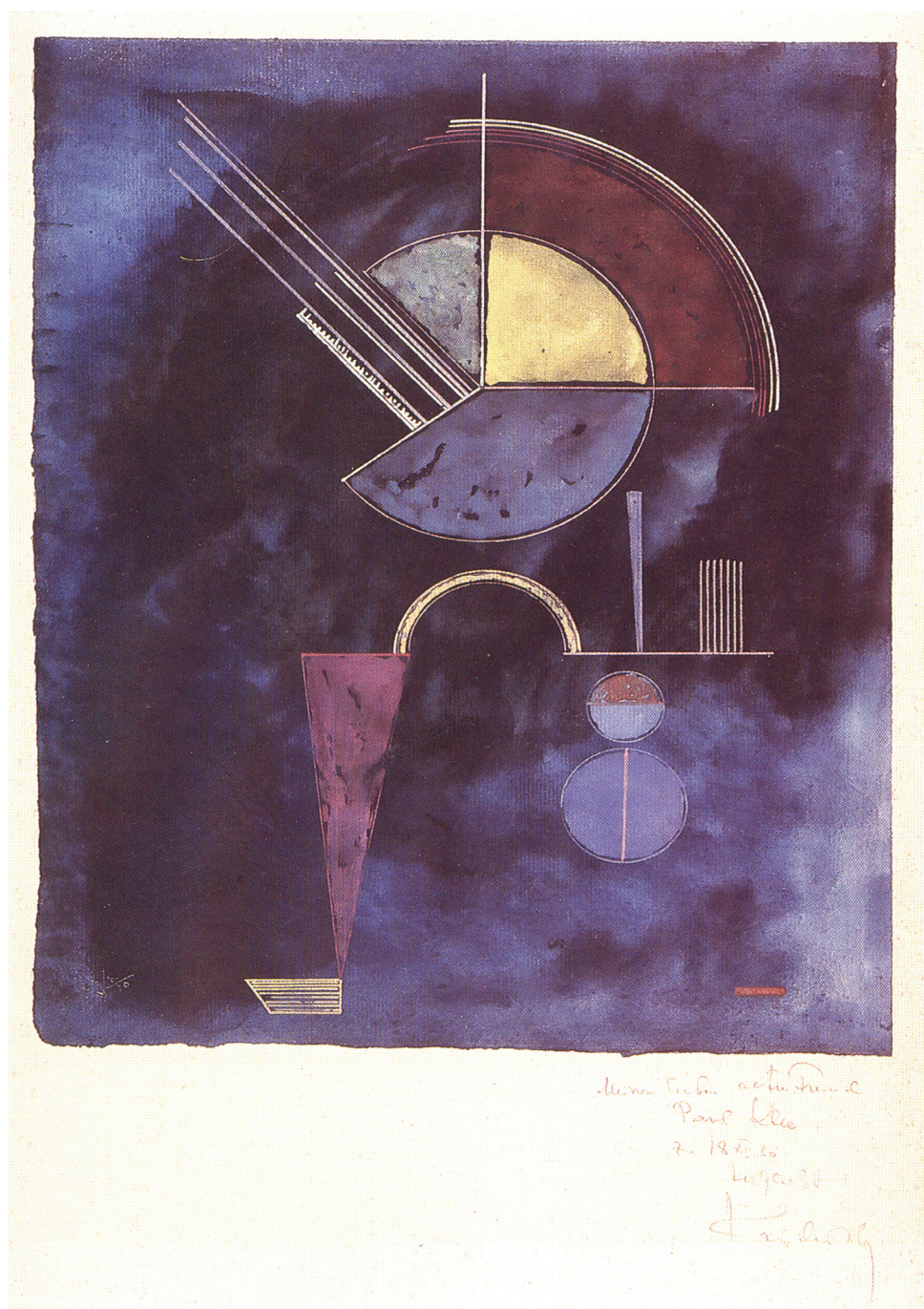


Figura 25. Wassili Kandinsky: *Apoyo débil*. Acuarela. 31,4 x 23,9 cm. 1930.

hacia la síntesis. Primero se analizan los diversos “aspectos” del objeto plástico por separado -las unidades mínimas significantes- para, a continuación hacer una síntesis⁷, considerando la interrelación con los demás aspectos previamente estudiados⁸.

Junto a un modo de pensar analítico, Kandinsky contaba con el recurso de una experiencia eidética y sinestésica⁹. Estas interrelaciones entre los diversos sentidos y la memoria visual le permitían conectar las distintas artes con la experiencia vivida. Quedaba así demostrado que todo está relacionado y puede expresarse con un lenguaje plástico universal. El color amarillo, además de estar asociado al triángulo y de ser excéntrico, luminoso y cálido, también es en palabras de Kandinsky:

“[...] explosivo, agresivo, apremiante, fresco, loco, activo, positivo, material, masculino. Sentido del tacto: áspero, puntiagudo. Sentido del gusto: agrio. Sentido del olfato: penetrante (cebolla, vinagre, ácidos). Sentido del oído: agudo, penetrante (canario)”¹⁰.

La síntesis que Kandinsky quiso generar entre el método lógico-deductivo de corte científico y sus inclinaciones metafísico-trascendentales desembocó en la legítima desconfianza sobre su objetividad y validez¹¹. No es este el lugar para hacer una crítica fundamentada de dicha metodología, pero sí queremos señalar algunos aspectos problemáticos. Los axiomas básicos de su teoría universal se sustraen al acceso racional debido a la inclusión de asociaciones forzadas que toman particularidades por generalidades (no sabemos qué lógica asocia el sabor agrio al color amarillo). Del mismo modo, la formulación de un “lenguaje creativo” que debe responder a un “principio de necesidad interna” es excesivamente vago y acaba sentando sus bases en un estrato irracional. Por otro lado su insistencia en la búsqueda de un “bajo continuo de la pintura”

⁷ La síntesis en lingüística, como veremos a continuación, establece que el valor de cada palabra se encuentra en la relación que mantiene con aquellas otras palabras que conforman su contexto. El texto se concibe como totalidad significativa y, por consiguiente, un pormenorizado análisis exige descomponerlo sus elementos básicos hasta reconocer en cada uno de ellos su papel integrador en esa totalidad.

⁸ Fue por tanto la necesidad de síntesis que empujó a Kandinsky a superar el simple análisis de aspectos aislados. Esto motivó el descubrimiento de las relaciones entre colores, formas y composición, y fue posible gracias, principalmente, al concepto de “temperatura de color”. En efecto se podía ordenar dentro de un mismo sistema formas y colores por su temperatura, para luego establecer las correspondencias entre ellos. Para Kandinsky, por un efecto sinestésico “obvio”, la vertical era cálida, la horizontal fría y la diagonal templada. Partiendo de unos cuantos elementos básicos de esta índole, dedujo de manera “lógico-intuitiva” las demás relaciones entre colores y formas (un proceso “lógico-intuitivo” puede parecer paradójico, pero lo utilizamos como fórmula abreviada para describir un método en realidad bastante problemático que comentaremos más adelante). De este modo el triángulo era amarillo, el cuadrado rojo y el círculo azul, estableciendo así las relaciones elementales entre formas geométricas básicas y colores primarios, o lo que es lo mismo, el léxico elemental de su lenguaje plástico. Estas formas se sitúan en la superficie de representación, creando tensiones más o menos acentuadas según el lugar del plano que ocupan y sus posiciones respectivas. Así aumentaban las posibilidades de composición, siendo “líricas” o “dramáticas”, “dinámicas” o “estables” según los casos.

⁹ “Como eidético que era, Kandinsky era capaz de revivir gráficamente acontecimientos e imágenes percibidos con anterioridad, a veces ocurridos tiempo atrás...”. “La sinestesia, una *cualidad intermodal*, es definida en general como la reacción al estímulo de una modalidad sensorial con sensaciones que pertenecen a otra modalidad sensorial.” En Wick, Rainer: *La pedagogía de la Bauhaus*. Madrid: Alianza Editorial. 1986. p. 167.

¹⁰ W. Kandinsky: *Cours du Bauhaus*, Paris. 1978, p.52. (*Cursos de la Bauhaus*. Madrid: Alianza. 1983.)

¹¹ Sobre la teoría plástica de Kandinsky también puede consultarse, además de las obras ya mencionadas: Kandinsky, W.: *La gramática de la creación: El futuro de la pintura*. Barcelona: Paidós. 2000.

le conduce a creer en que las leyes plásticas son válidas para todas las culturas y permanecen invariables en el tiempo. De esta forma el substrato de las producciones artísticas parece situarse al margen de las coyunturas históricas, culturales, políticas o sociales, lo cual mantiene sus postulados teóricos dentro de unos límites muy concretos: la unidad de la obra es entendida dentro de un contexto de autonomía radical del arte. En esa época la lingüística y la semiología ya habían cuestionado dicha autonomía, planteando el carácter relativo de los sistemas sémicos dentro de los diferentes marcos culturales.

Además de la omisión del carácter cultural de todo código lingüístico, incluyendo los visuales, la ambiciosa y utópica meta de estos artistas adolece de un malentendido de partida con respecto a la condición lingüística de las representaciones artísticas. Como veremos más adelante, no existe ni isomorfismo —diferente aspecto, igual estructura—, ni traducibilidad entre los hechos visuales y el lenguaje verbal.

1.3.2. El modelo de la lingüística en la semiología y la semiótica

En el campo de la teoría aparecieron dos nuevas disciplinas durante el primer cuarto del siglo veinte, la semiología y la semiótica. Ambas analizaron las representaciones visuales como formas de comunicación codificadas basándose en el modelo de la lingüística. Habitualmente la semiótica, como teoría general de los signos (semeion), se ha venido ocupando del análisis de las artes visuales. Estas disciplinas teóricas, tienen un doble origen en las obras de F. de Saussure y de Ch. S. Peirce; tras ellos, su desarrollo se multiplicó en diversas direcciones, alcanzando prácticamente todas las ciencias del conocimiento.

El *Curso de Lingüística General*¹² (1916) de Saussure es el trabajo en el que germina la semiología al plantear el lenguaje como un sistema de signos arbitrarios susceptible de ser estudiado de un modo objetivo y científico. En esta objetivación del lenguaje —lo que permite la proyección de sus conclusiones a otras disciplinas— Saussure plantea dos consideraciones de suma importancia. En primer lugar, y ésta es la observación que dará lugar al estructuralismo, establece que el valor de cada palabra se encuentra en la relación que mantiene con aquellas otras palabras que conforman su contexto. En el caso del arte, la obra se concibe como totalidad signifiante y, por consiguiente, su más pormenorizado análisis exige descomponer la obra en los elementos que la constituyen hasta reconocer en cada uno de ellos su papel integrador en esa totalidad, como hemos podido ver en Kandinsky.

La segunda observación asegura que la palabra no es un simple signo, sino que se constituye en la coexistencia de dos dimensiones: su forma material, siempre convencional y percibida por los sentidos (*signifiante*), y aquello a lo que se refiere o designa (*significado*). Así pues, desde la lingüística estructural de Saussure, la semiología aparece como *un sistema de signos arbitrarios que expresan ideas por mediación de un código compartido por una comunidad*.

¹² Saussure, Ferdinand de: *Curso de lingüística general*. (1906-1911) Buenos Aires: Losada. 1945.

Significante y significado son los dos elementos inseparables del signo que sólo alcanzan su valor en el seno de un sistema de oposiciones, sin necesidad de hacer referencia a nada exterior a sí mismos. En dicho sistema, cada signo se define por el lugar que ocupa en el campo en relación a los otros, de ahí la afirmación de que “en la lengua, no hay nada más que diferencias”. Estructura diádica (la relación significante-significado), arbitrariedad y diferencia se complementan en la semiología de Saussure y pasan a ser los rasgos fundamentales en la concepción estructuralista del signo.

La aportación de Peirce, desarrollada ampliamente entre 1857 y 1914, es algo más compleja, y se basa en una relación triádica entre un *representamen*, un *objeto* y un *interpretante*. Para el autor, la semiótica tiene una doble interpretación. En primer lugar aparece como una pragmática, y conduce a equiparar la concepción de un objeto con la consideración de los efectos que se conciben en él. En segundo término, la semiótica se identifica con una ciencia de la representación, entendiendo que la relación entre el signo y su objeto es el resultado de una operación realizada por un interpretante. Para este autor un signo “es algo que está para alguien en lugar de algo en algún respecto o capacidad”. Umberto Eco define como signo todo lo que a partir de una convención aceptada previamente pueda entenderse como alguna cosa que está en lugar de otra¹³. Admite la definición de Morris relativa a que “algo es un signo sólo porque un intérprete lo ha interpretado como signo de algo” y añade que un signo está constituido siempre por uno o más elementos de un plano de la expresión (plano material), relacionados con uno o más elementos de un plano del contenido (plano mental). En su opinión, siempre que exista una correlación de este tipo reconocida por seres humanos, existe un signo.

De lo expuesto se deduce que un signo no es ni sólo una entidad física, ni sólo una entidad semántica, sino una combinación de ambas, el lugar de encuentro de elementos mutuamente interdependientes, procedentes de sistemas distintos (por ejemplo, plano de la expresión), asociados por una correlación codificadora¹⁴, es decir por un código compartido por los distintos actores de la comunicación.

Hay que destacar también que los signos –entre ellos los relacionados con la imagen– pertenecen al mundo de la cultura, por ello su significación cambia a medida que ésta evoluciona.

1.3.3. Caracteres del signo

Peirce desglosa los caracteres de todo signo en tres elementos: *representamen*, *objeto* e *interpretante*.

El *representamen* es la formulación material que se refiere a un objeto, una idea o representación mental; el *objeto* es aquello a lo que el signo sustituye, es aquello de lo que se habla, lo que se

¹³ Eco, U.: *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Lumen. 1985. p. 46.

¹⁴ Eco, U.: Op. cit., pp. 99-100.

expresa o lo que se entiende; el *interpretante* es otro signo que permite entender la relación entre el signo y su objeto. Por ejemplo el interpretante de la palabra perro, podría ser un dibujo de un perro. Con todo, para Umberto Eco la hipótesis más razonable es la de considerar al interpretante como otra representación que se refiere al mismo objeto. El interpretante sería entonces, la aclaración o conjunto de aclaraciones que permite comprender la significación de un representamen y es lo que garantiza su validez aún en ausencia de un intérprete porque, los interpretantes se comportan como unidades asimiladas por un grupo cultural. Dicho de otra manera, el interpretante es “el significado de un significante, considerado en su naturaleza de unidad cultural, ostentada por medio de otro significante, para mostrar su independencia del primer significante”¹⁵.

Esta triple caracterización del signo da lugar a las tres ramas de la Semiótica: Gramática, Lógica y Retórica. Como vemos, a lo señalado por Saussure respecto del signo, Peirce añade un tercer elemento, el *interpretante*, que revela la función semántica de los signos. De este modo, la semiosis se convierte en un acto en el que se ven involucrados tres elementos (objeto, representamen, e interpretante) y en el que la determinación de un *marco cultural* concreto es fundamental por acción del interpretante. Todavía respecto de esta importante ampliación de los componentes del acto semiótico, Peirce distingue tres fases en la acción interpretante: emocional, energética y lógica; tres desarrollos mentales del signo según su incidencia sea sentimental, reflexiva o pragmático-funcional.

Las bases de la Semiótica de Peirce que serán punto de referencia para la aplicación de la metodología al estudio de las obras de arte, contemplan todavía un último capítulo importante: la descripción de las funciones de los signos, divididos según su relación con el objeto. Así, los *iconos* son aquellos que mantienen con el objeto una relación de semejanza, los *índices* una relación motivada y los *símbolos* son aquellos que no pueden denotar una cosa particular sino sólo una clase de cosas pues, mantienen una relación totalmente convencional con sus objetos¹⁶.

Los signos pueden ser diferentes en función del tipo de significante que posean: verbal, escrito, icónico, gestual, etc. y todos ellos, según su naturaleza, se pueden organizar en sistemas. A su vez, los signos se interpretan entre sí (a través de interpretantes) dibujando, como dice Eco, referencias circulares entre las diversas categorías y sistemas de signos, haciendo posible la comprensión de su significado. Por ejemplo en la frase “el vecino duerme la siesta”, el sistema sintáctico, que se refiere a las normas que rigen la colocación de las palabras, se refleja en el sistema semántico haciendo posible la comprensión de su significado. Al mismo tiempo, la imagen mental que suscita actúa como interpretante estableciendo una referencia circular. Sin embargo, la contemplación de un personaje durmiendo, en pleno día, sobre un sillón, nos informará sobre las características físicas del mismo, el color de su ropa, el ambiente de la habitación, etc., pero no todo el mundo entenderá necesariamente que se trata de nuestro vecino y que lo que duerme

¹⁵ Eco, U.: *La estructura ausente*. Barcelona: Lumen. 1975. pp. 84 y 85.

¹⁶ Eco, Umberto: *Signo*. Barcelona: Labor. 1994.

es la siesta. Entre la frase y la representación visual existe complementariedad. La frase precisa la información de la imagen y ésta la enriquece.

Un conjunto organizado de signos, en función de una intención, constituye un texto¹⁷, que puede ser entendido como una unidad superior de significación, e decir como un “supersigno”, de manera que sólo en su interior cobran sentido, unos respecto de otros, los enunciados o posibles enunciados interpretantes¹⁸.

Para comprender un texto –al igual que para comprender un signo–, el receptor necesita descodificarlo, es decir, conocer las reglas que rigen entre significante y significado –o lo que es lo mismo, el criterio de relación que se establece entre el orden sintáctico y el orden semántico–, así como las convenciones a las que está sujeto dicho texto en su marco referencial (o contexto). Este último es el que, en definitiva, legitima o descalifica toda representación. Gubern, afirma que todo producto cultural adopta de su contexto sus convenciones, y a él remite. En su opinión, fuera de él, el interés y la lectura del texto se transmutan, porque cada contexto contiene “las claves culturales de los productos que se regeneran en su seno y del que a su vez forman parte integrante”¹⁹.

Para la semiótica, la representación pictórica, en este sentido, tiene un carácter referencial y se manifiesta en signos. Esta disciplina analiza al arte desde los procesos de significación, es decir desde los modos específicos que tiene el arte de manifestar significados. Si aceptamos la definición del arte como lenguaje subyacente a todo enfoque semiótico, entonces deberán señalarse las diferencias estructurales y funcionales existentes entre el lenguaje artístico, que incluye no sólo las artes plásticas sino también la poesía por ejemplo, y el lenguaje común. La más destacable de estas diferencias indica que el lenguaje plástico supone una desviación de las normas habituales del lenguaje cotidiano. Esta modificación del código estándar, de su uso, y por lo tanto del tipo de comunicación habitual, genera una realidad cuya forma y pluralidad de sentidos enriquecen el lenguaje, así como nuestra experiencia y expresión del mundo. En definitiva, tal y como señala Nelson Goodman, crea nuevos mundos insospechados hasta entonces. El arte altera de forma definitiva nuestra representación del mundo.

Para los semiólogos lo que cambia en el lenguaje del arte con respecto al lenguaje natural, no es ni el significante ni el significado del signo artístico, sino la relación que existe entre ambos, el modo en que la forma alude al contenido. Dicho de otra manera, el modo en que los lenguajes habituales median en nuestras representaciones del mundo.

¹⁷ Tomamos la palabra en su sentido etimológico: del latín *textum*, tejido, y, por lo tanto válido para cualquier clase de lenguaje.

¹⁸ Al igual que el signo, el supersigno es una unidad compleja. Para Moles, “toda imagen icónica constituye un sistema representativo que forma un conglomerado o constelación signica, teóricamente divisible, por ello mismo, en subsistemas significantes, pero sin que existan criterios canónicos fijados para tal divisibilidad. Toda imagen icónica nace de un sistema de interrelaciones formales que determina sus valores semánticos”. En Gubern, R.: *La mirada opulenta. Exploración de la iconosfera contemporánea*. Barcelona: Gustavo Gili. 1987. p. 118.

¹⁹ Gubern, R.: Op. cit, p. 127.

1.3.4. Algunos problemas

Con Saussure y Peirce se vertebra la teoría moderna de los signos. Sus seguidores desarrollarán sus distintos aspectos aplicándola a distintas disciplinas de las ciencias humanas, y algunos fundamentarán la identificación entre arte y lenguaje, un binomio que se revela muy problemático. Ya en la propia obra de Saussure se encontraba una prudente cautela al plantear el fenómeno artístico como un acto lingüístico. Efectivamente, para el autor, el signo, en tanto que resultado de la asociación entre un significado y un significante es arbitrario, pero esta arbitrariedad — que es, por otra parte, lo que favorece el uso de la lingüística como modelo general para toda semiología — no se reproduce en el caso del símbolo artístico²⁰, caracterizado ser de naturaleza *icónica*, es decir por mantener un vínculo natural o motivado entre el significado y el significante. Debido a que en el arte no predomina la dimensión comunicativa, éste es fundamentalmente simbólico y, en consecuencia, relativamente ajeno a la semiosis más pura. A pesar de todo, esta importante precisión de Saussure no será mantenida por sus seguidores.

La lingüística estructural de Saussure dio paso al desarrollo del estructuralismo (Formalismo ruso, Escuela de Copenhague y Círculo de Praga) que, haciendo gala de antihistoricismo al reivindicar un punto de vista sincrónico, prometía explicar la estructura del lenguaje del arte, desentrañar el conjunto de reglas que lo dotan de sentido, sin tener que recurrir a ideas ajenas a la propia obra. De este modo, se asemeja al arte con el lenguaje y se asegura que su consideración teórica debe centrarse exclusivamente en su dimensión estructural, sólo descifrable mediante un análisis semiótico inmanente.

Antes de revisar detalladamente los problemas que estas teorías producen en el campo de la interpretación artística, es necesario repasar los más comentados y polémicos de ellos. En el siguiente apartado nos detendremos en aquellos problemas que se desprenden de la idea de arte como lenguaje, entendida como capacidad comunicativa más que cognoscitiva o experiencial.

Uno de los problemas más relevantes es la constatación de que no hay un código²¹ fuerte que sostenga los signos artísticos, al contrario, estos están cargados de ambigüedad y tienen capacidad para desarrollar su propia semántica. La obra no es un discurso resuelto desde un código establecido a menos que por ello entendamos la determinación que sobre el arte puede proyectar la tradición. Por ejemplo, existen fuertes diferencias entre el modo de leer un texto escrito y el modo de interpretar una pintura. El propio Umberto Eco se ha encargado de poner de manifiesto algunas de las más fundamentales como los distintos modos de codificación. Después de recordarnos que nos comunicamos “por medio de códigos potentes (como la lengua) y algunos muy potentes (como el alfabeto Morse que está perfectamente determinado) y por medio de códigos débiles, mal definidos, que mudan continuamente y en los que las variantes facultativas prevalecen sobre los rasgos pertinentes”, señala que en una imagen “no se destacan unidades pertinentes discretas

²⁰ “Símbolo” entendido aquí en el sentido de Cassirer, no de Peirce.

²¹ Como veremos más adelante, el código es el sistema cerrado de reglas que instauran la relación entre el significado y el significante.

y catalogables”²², como ocurre en los fonemas lingüísticos o las notas de un pentagrama. Termina afirmando que los códigos visuales si existen, son códigos débiles. En otras palabras, una pintura puede considerarse globalmente como un *supersigno*, es decir, como la asociación de significantes visuales con significados que sólo en el marco del cuadro cobran sentido unos respecto de otros. Pero es muy problemático, sino imposible, aislar todas las unidades pertinentes de significación del continuum visual del cuadro. Es decir que ante una imagen artística dos personas diferentes se detendrán en elementos y aspectos distintos de la imagen, ya que no existe una convención compartida de cuales son las unidades pertinentes del cuadro. ¿Es un color más importante que el rostro de un personaje pintado? ¿Y qué decir de la relación entre ambos elementos? Cada espectador relacionará además estos supuestos significantes con sus vivencias y conocimientos propios, los tratará con sus competencias artísticas y desde sus expectativas ante el cuadro. En este sentido la semiótica arroja una luz esclarecedora sobre el defectuoso funcionamiento comunicativo de la imagen pictórica como lenguaje.

En segundo lugar, la propia ambigüedad del signo artístico, su carácter más significativo que comunicativo, impide un tránsito fácil del significante al significado tornando al primero como vehículo y objeto de la posible comunicación artística. Esta conversión del significante en su propio significado es lo que R. Jakobson llama la hipóstasis del significante, rasgo que considera constitutivo del signo estético; asimismo, esta peculiar característica pone en cuestión el que podamos considerar al arte simplemente como un habla del artista a través de la obra.

Un tercer problema fundamental en la equiparación de arte y lenguaje surge al constatar que el signo artístico es el instrumento para un lenguaje especialmente connotativo (un segundo lenguaje en el que intervienen de manera fundamental las apreciaciones subjetivas del interpretante) y no denotativo (el primer lenguaje donde el significado es convencional), culminando con la polisemia y la violación de convenciones y códigos. Este aspecto del lenguaje ha sido tratado especialmente por R. Barthes en sus múltiples ensayos²³.

Arte y lenguaje verbal no pueden ser, por lo tanto, equivalentes. La obra de arte no es llanamente traducible a un enunciado verbal, no hace referencia a algo preexistente de manera exclusiva sino que, ante todo, habla de y en su propia presencia, según Jakobson. La obra de arte es, en todo caso, un signo en sí misma y no un vehículo de signos. Dicho de otro modo, el arte no se limita a expresar de una manera *artística* algo ya prefijado, ya se identifique con ello lo bello, la verdad o cualquier otro contenido recogido en el catálogo de categorías estéticas, sino que es un significante abierto a múltiples lecturas, extremadamente sensible a los contextos de recepción. Todas las objeciones que hasta aquí hemos resumido hacen dudar seriamente de la posibilidad y de la eficacia de una semiótica del arte entendida en términos de asimilación entre arte y lenguaje en sentido rígido. “Arte-lenguaje” no supone una equiparación, sino una relación compleja.

Esta sospecha se hizo especialmente evidente al plantearse el problema del iconismo. Esta

²² Eco, U.: Op. cit., p 31.

²³ Véase en particular: Barthes, Roland: *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós. 1987.

polémica reabrió el debate sobre la viabilidad del análisis del arte en términos de comunicación visual mediante la identificación del signo artístico con el icono: un signo no arbitrario, sino motivado por su objeto.

El debate tiene su punto de arranque en la ya conocida definición del *icono* por parte de Peirce. Según este autor, un icono es un tipo de signo que mantiene una relación de semejanza con el objeto denotado. Ch. Morris, retomando las argumentos de Peirce, también considera que existe una relación de similitud entre el icono y su objeto, dadas unas propiedades comunes calculables mediante unas *escalas de iconicidad*. Pero estas posiciones, para las cuales la definición del iconismo es la única base posible para una semiótica del arte, están abocadas al fracaso; así lo demuestra el caso del propio Morris, incapaz de inscribir la realidad del arte abstracto en una semiótica fundada en la semejanza icónica. De ahí también la importancia de propuestas como la formulada por Eco, partidario de una semiótica antirreferencial²⁴, en la que el signo artístico no actúa por realismo sino por convención. Entre el lenguaje verbal y el lenguaje artístico, entre el signo lingüístico y el signo visual, no puede establecerse una llana equiparación; pero tampoco una distancia radical. En el fenómeno artístico se computan una serie de características que lo distinguen del mero acto lingüístico, pero sus posibles vinculaciones son fructíferas para aclarar ciertos aspectos, e incluso para ayudar a rectificar en lo conveniente otros modelos de análisis. Así, por ejemplo, ciertos formalismos que parecen acogerse literalmente a la tesis de la hipóstasis del significante hasta caer en el error de pensar que no hay, tras la obra de arte, significado alguno (como veremos en el capítulo 2.1.) requieren una revisión en profundidad de sus presupuestos para rescatar su efectivo ámbito de acción como, por ejemplo, la descripción de algunos fenómenos psico-perceptivos. La semiótica del arte ha evitado la dicotomía forma/contenido, unificando ambos polos en la unidad superior del signo. Este se define precisamente como la relación entre un significante y un significado. De este modo, gracias a la terminología y perspectiva semiótica, podemos reconsiderar las tesis formalistas sin desatender ya a la promesa de sentido que se conjuga en la realidad del arte²⁵, donde el contenido se transparenta en la propia forma hasta el extremo de provocar la tradicional dificultad de su lectura. Una dificultad que, por otra parte, podría ser fácilmente superada si fuéramos conscientes de la diversidad de

²⁴ Tradicionalmente se entiende, por «referente» a cada objeto o situación real caracterizada por un signo o por un mensaje. Sin embargo, la hipótesis de una correspondencia término a término entre universo lingüístico y mundo real es claramente metafísica, además de incompleta, dada la existencia, por ejemplo, de términos lingüísticos carentes de referente, o de otros términos, como los pronombres de personas, que no tienen referente fijo. Eso ha llevado a la imposibilidad de construir una teoría del referente que sea completa y satisfactoria. Sin embargo, ciertas teorías han intentado integrar el referente en el cuadro de las ciencias del lenguaje. Ogden y Richards han propuesto un modelo triangular para explicar la estructura del signo, en el cual el símbolo (o significante) está indirectamente ligado al referente a través de la mediación de la referencia (o significado). Jakobson, en cambio, ha introducido el concepto de referente haciéndolo coincidir con el de contexto (condición necesaria para la explicitación del mensaje y conocible por el destinatario): cada enunciado dispondría de una «función referencial» cuando está destinado a la descripción del mundo. John Lyons, por su parte, restringe la noción de referente no a las «cosas en sí», sino a las «cosas en cuanto denominadas o significadas por las palabras». Greimas, finalmente, propone considerar al mundo extralingüístico como informado por el hombre y también instituido en su significación por el hombre. Entonces el mundo no sería más un «referente», sino él mismo un lenguaje, y el problema del referente no sería más una cuestión de relación entre el mundo y las cosas, sino de relación entre un lenguaje, (la semiótica del mundo natural) y otro lenguaje.

²⁵ Rubert de Ventós, X.: *Teoría de la Sensibilidad*. Barcelona: Península, 1973. pp. 379 y ss.

La obra como “palabra cero”. Análisis de la condición lingüística de la significación en arte.

nuestros modos de atención en arte.

Analizaremos en profundidad las causas y consecuencias de algunos de los problemas suscitados por la aplicación del modelo lingüístico al arte en la segunda parte de la tesis.

1.4. ESPECIFICIDAD DE LOS LENGUAJES ARTÍSTICOS

“[...] la imagen acecha en el corazón del lenguaje como su otro indecible.”

E. B. Gilman

Para los semiólogos del arte, una vez aceptada su naturaleza lingüística, la cuestión principal es describir los rasgos específicos de los signos artísticos frente a otros signos de los lenguajes comunes. De este modo se dispondría de un instrumento eficaz para diferenciar aquellas representaciones que llamamos arte de aquellas otras que no lo son, como la fotografía periodística o el dibujo científico, y señalar, a fin de cuentas, aquellas propiedades que confieren artisticidad a un objeto.

Como veíamos en el capítulo anterior, una de las características diferenciales más destacadas por los analistas es su función poética del arte. Aquella que supone una desviación del código estándar, del uso y de los aspectos habituales del lenguaje cotidiano. Esta modificación del tipo de comunicación habitual, defendida entre otros por N. Goodman, genera una realidad cuya forma y pluralidad de sentidos enriquecen el lenguaje. Para R Jakobson la autorreferencialidad del signo estético, también llamada “hipóstasis del significante”, sería lo que identificaría la función poética. Otros investigadores, entre los que contamos los integrantes del Grupo u, han hablado, a su vez, de la función retórica de los lenguajes del arte, destacando su permeabilidad e interacción.

Examinaremos en este capítulo aquellos rasgos diferenciales que confieren artisticidad a una obra desde el punto de vista de su condición lingüística. No obstante, no podemos revisarlos aquí todos, trataremos simplemente de destacar los que más debate y polémica han generado, empezando por la idea de autorreferencialidad del arte de R. Jakobson.

1.4.1. La autorreferencialidad de la obra de arte

Una representación pictórica es una forma cognoscitiva (s.f. 1.2.3.) que puede cumplir diversas funciones en la comunicación. Jakobson, por ejemplo, establece la siguiente tipificación de funciones:

- a) *Referencial*; denotativa, representativa de realidades físicas y culturales.
- b) *Emotiva*; si tiende a comunicar movimientos de este tipo, sensaciones etc. o a provocar reacciones en este sentido.

- c) *Imperativa*; cuando transmite una orden.
- d) *De contacto o fáctica*; si transmite felicitaciones, saludos...
- e) *Metalingüística*; si el mensaje tiene por objeto otro mensaje.
- f) *Estética*; si se reestructura de manera ambigua y se muestra autorreflexiva, es decir, cuando pretende atraer la atención del destinatario, ante todo, sobre la propia forma.¹

Eco afirma que todas estas funciones pueden coexistir en una sola obra de arte², aunque si una despierta el consenso de los investigadores en general, esta es su función *estética* -también llamada *poética* en otras publicaciones. Según Jakobson, este rasgo distingue siempre una obra de arte, la poesía por ejemplo, del lenguaje común. Una obra tiene la capacidad de orientar la atención del espectador "hacia el mensaje como tal", hacia su forma y su propia materialidad. La obra tiene la capacidad de mostrarse a sí misma al alterar las reglas de construcción de su propia forma significativa, o, como dice Eco, practicando una desviación en el código convencional del lenguaje común.

Las implicaciones que se derivan de esta caracterización son varias. Por un lado el lenguaje se vuelve *autorreferencial* y *autoreflexivo*, se muestra a sí mismo, y por otro mantiene la obra en un estado de ambigüedad del significado.

La ambigüedad actúa, para Eco, como un vestíbulo para la experiencia estética: atrae la atención del espectador, o usuario de la obra, y lo coloca en situación de excitación interpretativa, examinando la flexibilidad y potencialidad del texto que interpreta así como las del código que utiliza. La primera impresión es de desarraigo. En su opinión, existe ambigüedad estética cuando a una desviación en el plano de la norma le corresponde una alteración en el plano del contenido, lo que implica un efecto de extrañamiento que desautomatiza el lenguaje.

En la vida social al margen de la estética, los individuos son socializados y habilitados para tener cierta experiencia cognitiva de la realidad: leer la prensa, ver la televisión u oír una conferencia son formas específicas de esa habilitación. Pero esos mismos individuos también son los encargados de custodiar y conservar los patrones establecidos de representación, del arte o de cualquier otra manifestación, a través de los discursos culturales. La razón es que dichos discursos son necesarios para la cohesión social, permiten una comunicación eficaz entre los de una misma comunidad y preservan los rasgos diferenciales de una cultura. Constituyen, por lo tanto, el principal valor de permanencia de una determinada identidad cultural.

El código audiovisual de la televisión o de la prensa, por ejemplo, no está concebido para que sus significantes sean comprendidos, sino sólo *reconocidos*. Mediante una operación que remite

¹ Jakobson, R.: *Ensayos de poética*. México: Fondo de cultura económica. 1986.

² Eco, U.: *La estructura ausente*, Barcelona, Lumen, 1975, p. 160.

el receptor a la pauta sensorial del ver y oír común, se le facilita la tarea, no de la intelección, sino de la ratificación de su propia experiencia. Las imágenes sonoras penetran en el sujeto sin apenas esfuerzo por su parte y le producen una cómoda y gratificante sensación de realidad, tanto más cautivadora cuanto que lo lejano, lo distinto y lo inaccesible quedan por entero sometidos al poder de su mirada. Lo que aparece en la pantalla y en las representaciones fotográficas poseen la credibilidad de lo evidente y la evidencia no precisa ser interrogada, sino simplemente aceptada: se cree en lo que se ve, pero se ignora su sentido. Preguntar por el significado de las imágenes se convierte en una actitud impertinente (falta de pertinencia) porque, como se suele decir, las imágenes “*hablan por sí solas*”. Como escribió Ortega y Gasset respecto de lo evidente:

“[...] nuestra mente no puede evitar reconocerlo como verdad; su adhesión es automática, mecánica”³.

La potencia sensorial de la televisión⁴ crea la ilusión de que presentan la realidad, ocultando el hecho de que se trata de una representación, de un discurso organizado seleccionando y fragmentando hechos, imponiendo tiempos y ritmos, en definitiva codificando lo real. Los signos de que se valen, quedan ocultos porque sólo necesitan de un *reconocimiento* de los significantes, confiando el significado a los códigos culturales de la sociedad en la que se dan. Se produce así el efecto de una ratificación redundante de lo real y no el de su experimentación y valoración crítica consecutiva⁵.

Las representaciones artísticas, sin embargo, al emplear las normas de forma desviada, nos obligan a mirar la cosa representada a la vez que los medios de su representación. El arte aumenta la

³ Ortega y Gasset, José: “*Ideas y creencias*”. En *Obras Completas*, vol. V. Madrid: Alianza Editorial. Revista de Occidente. 1983.

⁴ Según José Avello Flórez, el telespectador recibe estímulos sin cesar en forma de palabras, ruidos, imágenes y música, en una sucesión de *fragmentos* vinculados entre sí por débiles convenciones narrativas. Lo importante es la “incesante sucesión y repetición”, que marca un ritmo incontrolable para él y para la intelección analítica de lo que percibe; su fugacidad le inclina a “distraerse”, pero al mismo tiempo le obliga a entregarse sensorial y emocionalmente, para captar de un solo golpe toda la información perceptiva, aceptándola sin reservas e identificándose no con los contenidos generalmente triviales y redundantes, sino con la pauta de su recepción.

La pauta de la recepción con la que se identifica el espectador es más sutil e inconsciente que la ya conocida identificación con los protagonistas televisivos, pues se produce con el narrador que permanece oculto detrás del gran ojo que todo lo ve: la lente de la cámara, el micrófono de la radio. Sus ojos y sus oídos se vuelven insensiblemente lentes y micrófonos, es decir, se colocan en el punto de vista y la perspectiva en que continuamente le sitúa el narrador. Mediante este proceso de identificación con la pauta de recepción, el espectador abandona su lugar físico y comienza a percibir el mundo desde la perspectiva de una lente visual y sonora, que amplifica caprichosamente los detalles, acerca lo lejano y se apropia perceptivamente de lo ajeno y oculto. Se le proporciona de una vivaz sensación de *poder* perceptivo, convirtiendo el mundo en un espacio lúdico por el que se puede transitar sin implicarse, pues el carácter espectacular de este tipo de percepción carece de un rasgo esencial de la visión y la audición que se da en la comunicación cara a cara: la reciprocidad (quien mira, es mirado; quien escucha es escuchado).

Mediante la identificación narrativa de la que estamos hablando, el espectador se entrega a la ilusión de que “ve” directamente la realidad y no sus signos y, aunque “sabe” que no es así, se deja llevar con fruición por esa fácil sensación de omnipotencia. Además la sensación de poder compartir la misma información visual con sus semejantes refuerza la pertenencia a la comunidad y le impulsa a no resistirse ante el mensaje percibido, so pena de arriesgar dicha identidad. Los medios de comunicación “producen” acontecimientos con la única y exclusiva finalidad de que se conviertan de dominio público. Avello Flórez, José: “Fenomenología de la recepción.” en *Revista de Occidente* nº164, enero 1995.

⁵ Desarrollaremos estas cuestiones en el capítulo 3.1. deteniéndonos en las consecuencias que tiene la sociedad hipercomunicada en la lectura del arte.

dificultad y la duración de la percepción, describe al objeto de un modo irreconocible para el vistazo o la mirada superficial, como si todavía no estuviera mediado por el lenguaje. El fin de la imagen no es en este caso hacer más clara el mensaje que transmite, sino ofrecer una percepción particular y diferente del objeto. El espectador no acostumbrado a la trasgresión que afecta a la norma, retarda su proceso perceptivo al tiempo que trata de establecer conexiones significativas y, como consecuencia, la comprensión del mensaje se difiere en el tiempo, pasando a un segundo término frente a la aceptación o rechazo de la forma. Una desviación de la norma que afecte tanto a la forma como al contenido, obliga a considerar la regla de su correlación, de este modo se hace *autorreflexivo*. En otras palabras, ante una (buena) obra de arte, el espectador cuestiona y desautomatiza sus propios patrones de lectura y de interpretación de lo visual⁶.

Otra de las características del signo estético es que la comunicación que produce va dirigida en primer lugar al plano de lo sensible. Puede trascenderlo e interferirlo con el pensamiento racional, como ya observamos con Goodman (s.f. 1.2.3.) pero esto es un fin secundario para muchos espectadores del arte. El mensaje estético se dirige en primer lugar y, puede hacerlo exclusivamente, a nuestros sentidos. Es por ellos, por los que debe ser aprehendido, y la respuesta debe venir de nuestra sensibilidad. De ahí que la materia de la que se compone la forma, desempeñe un papel fundamental. En palabras de Eco, “la materia del significante se convierte en un aspecto de la forma de expresión y cualquier variación repercute en el campo del contenido semántico”⁷.

1.4.2. La obra como valor

También Charles Morris dedicó gran parte de su obra a identificar las particularidades de la obra de arte como signo⁸. En la evaluación de la naturaleza del discurso estético éste aparece como no referencial (no establece unas relaciones convencionales entre sus signos y los posibles objetos de éstos) y sin necesidad de ser verificado, legítimo en sí mismo. Tras estas primeras observaciones, y a pesar de que Morris es del parecer de que todo signo, en primera instancia, actúa como *designata* (la transmisión de algo) y *denotata* (la referencia a algo), ha de concluir que el signo artístico acentúa de manera extraordinaria su *designata* hasta alcanzar su pleno sentido en la relación signo-significación. Es decir, significa sin referencia, en su propia exhibición, transmitiendo algo no por designación convencional sino a través de las mismas propiedades

⁶ Eco, U.: *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Lumen. 1985. pp. 417-419.

⁷ Eco, U.: Op. cit. p. 420.

⁸ Charles Morris es el autor de una densa obra considerada como el primer proyecto de semiótica del arte. Tras la caracterización icónica del signo artístico, Morris vertebró un proyecto de semiótica del arte en tres niveles. La semiótica deberá ocuparse del análisis de la creación artística en tanto que *sintaxis* (construcción de relaciones entre signos icónicos), pero también deberá desarrollar un análisis estético en la perspectiva *semántica* (examen de la capacidad del signo icónico para expresar un valor) y un juicio estético como *pragmática* (estudio de la relación que se establece entre el signo icónico y su espectador). Nosotros nos interesaremos particularmente por los aspectos más relevantes de la perspectiva semántica. Entre sus numerosas publicaciones destacan *Aesthetics and the Theory of Signs*, 1939; *Science, Art and Technology*, 1939; y *Signification and Significance*, 1964. En castellano: Morris, Ch.: *La significación y lo significativo*. Madrid: Alberto Corazón. 1974.

del signo. Este signo artístico que se constituye como léxico particular es lo que Morris llama *signo icónico*; aquel que significa en tanto que muestra, que posee él mismo las propiedades de lo designado. Como vemos, nos encontramos de nuevo con la hipóstasis enunciada por Jakobson; sin embargo, hay en Morris dos precisiones muy particulares. La primera de ellas sostiene que la ausencia de denotación en el signo artístico se explica fundamentalmente por una cuestión de semejanza, por la proximidad existente entre la apariencia del signo y la del objeto que habría de ser claramente denotado. De este modo, en Morris, el signo artístico se resuelve por naturaleza en el ámbito del realismo y ésta es, precisamente, la principal limitación de su proyecto semiótico. La segunda precisión respecto de su acuerdo con la hipóstasis del significante, advierte que, a pesar de la esencial semejanza, el signo icónico no significa aquello a lo que se asemeja sino a través de la absorción de sus propiedades. En concreto, para Morris, *el arte es designación icónica de un valor*⁹, entendiendo por ello la expresión de una cualidad estética puesta de manifiesto en una experiencia vivida. El signo artístico es, pues, aquel que designa un valor, pero no enunciándolo sino presentándolo, tomando las propiedades de la experiencia en la que aquel aparece. La sintaxis estética es la combinación constante de signos hasta obtener el valor deseado.

Según Morris, un valor es “[...] una propiedad de un objeto o situación relativa a un interés, a saber, la propiedad de satisfacer o consumir un acto que requiere un objeto con tal propiedad para su satisfacción”. La diversidad de juicios ante una obra de arte se debería entonces al valor diferente que los espectadores le atribuyen, a la importancia que efectivamente tiene en cuanto que satisface necesidades que no son universales. Los juicios dependerían de la percepción y del sistema de valores de los espectadores y no tanto de lo que cada obra en particular pudiera representar objetivamente.¹⁰ Se perfila aquí una teoría semántica de la intersubjetividad en la interpretación de los signos estéticos, donde los valores conjugados de los espectadores crean el tejido de significación de la obra.

1.4.3. La instauración de un código icónico

En *La estructura ausente* (1968), Umberto Eco¹¹ intenta precisar las peculiaridades del mensaje estético anotando que se caracteriza por anhelar una originalidad y una diversidad ensayadas sobre

⁹ La idea de valor está tomada por Morris del influyente trabajo de J. Dewey: *Art as Experience*, de 1934. En castellano: Dewey, J.: *El arte como experiencia*. México: F.C.E. 1949.

¹⁰ Pérez Carreño, Francisca: “El signo artístico”, en Bozal, Valeriano y otros: *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Volumen II. Madrid: Visor. 1996. p.71.

¹¹ La obra de Umberto Eco representa el mayor intento de sistematización de la semiótica. Convencido de la insuficiencia que hasta entonces poseía esta disciplina como metodología para el análisis del arte, Eco va a intentar vertebrarla en un doble sentido: como semiótica de la comunicación encargada de formular una teoría de la producción de signos, y como semiótica de la significación concentrada en una teoría de los códigos. Con una compleja argumentación que arranca de este doble origen, Eco fundamentará una concepción del mensaje artístico en la comunión de código y comunicación.

el propio lenguaje artístico¹². Los caracteres originales que se consiguen, cuando se reproducen intermitentemente, dan lugar a un estilo –o *ideolecto* según prefiera llamarlo Eco– que puede adquirir distintas dimensiones según el ámbito en el que se repitan los motivos (individual, de grupo, social, de época). Esta presencia de la originalidad como característica en la elaboración del lenguaje del arte es analizada por Eco en el *Tratado de Semiótica General* (1975) hasta darle una definición precisa. Para ello se detiene, en primer lugar, en el concepto de *signo icónico*, aquel que reproduce una serie de condiciones de la percepción de un objeto seleccionadas por medio de unos códigos de reconocimiento, anotadas por medio de convenciones gráficas. Con esta definición del signo icónico, Eco se pronuncia a favor de la idea de que también el signo icónico comunica mediante un código, pero siendo el signo artístico la expresión de algo aún no definido, el mecanismo mismo de invención es, de hecho, la “institución de un código”. La diferencia con las tesis de Morris es clara: los signos icónicos ya no precisan poseer propiedades de la cosa representada sino que, mediante unas convenciones gráficas (instaurando un código), transcriben algunas condiciones de la experiencia.

Postular la realidad de un código icónico es, sin duda, la mayor aportación de Eco, definido como un sistema que hace corresponder a un sistema de vehículos gráficos, unidades perceptivas y culturales codificadas o bien unidades pertinentes de un sistema semántico que depende de una codificación precedente de la experiencia perceptiva¹³. Este código icónico puede seguir unas reglas determinadas hasta una invención moderada o, por el contrario, instaurar las reglas en una invención radical. Esta última opción es la original institución de un código y salva la objeción que podríamos plantear a la suposición de que la experiencia perceptiva es asignificativa y no determinada por un modelo semántico ya que, en la invención radical, “nadie había percibido aún de aquella manera y por lo tanto nadie había percibido aún aquellas cosas”¹⁴.

Al plantear la producción del signo artístico como institución de código se explica la dificultad, e incluso incompreensión, que inicialmente suscita la obra de arte, pero ello obliga también a estudiar con detalle las reales disposiciones comunicativas del signo icónico o artístico. En este punto, Eco advierte que el rasgo más característico del lenguaje artístico es la *asemiosis* o la *semiosis limitada*; es decir, que no existe una relación unívoca entre la obra y sus contenidos sino que se precisa una acentuación del componente interpretativo. Ya en *Obra Abierta*¹⁵ (1962), pero especialmente en *Lector in fábula*¹⁶ (1979), Eco —retomando el “interpretante” como componente fundamental del signo descrito por Peirce— subraya el protagonismo del espectador como activador de sentido ante la obra de arte. Él es quien contempla la obra en todas sus disponibilidades de lectura, y esto entendido no en el simple sentido de la riqueza

¹² Eco, Umberto: *La estructura ausente*. Barcelona: Lumen, 1981. Puede consultarse un claro resumen de la trayectoria de Eco y especialmente del momento clave que representa *La estructura ausente* en Calabrese, O.: *El Lenguaje del Arte*. Barcelona: Paidós, 1987. pp.120 y ss.

¹³ Eco, U.: Op. cit., 1981, p. 348.

¹⁴ *Ibidem*, p. 404.

¹⁵ Eco, U.: *Obra Abierta*. Barcelona: Seix Barral. 1965.

¹⁶ Eco, U.: *Lector in fábula*. Barcelona: Lumen. 1981.

de matices que contiene toda obra, sino como *estructuración polisémica de un proceso abierto*. La significación está estrechamente vinculada a un fondo cultural organizado, determinante incluso para el propio creador, pues también para la invención radical es necesario “que lo no dicho todavía venga etiquetado por lo ya dicho”. En este sentido Eco pone de manifiesto el punto de contacto que existe entre la semiótica y la iconología. La iconología sería lo que permite catalogar el sistema semántico en continuo movimiento y transformación que se realiza en la obra, pero que se constituye fuera de ella¹⁷, lo que Eco denomina la *enciclopedia*.

1.4.4. La obra como totalidad estructural

La aspiración de Jan Mukarovsky (1891-1974) es de orden distinto a la de Eco, ya que se propone elaborar una alternativa eficaz a la estética psicologista. Este proyecto encontrará sus soluciones en la perspectiva semiológica vinculada al Círculo de Praga (1929), al aplicar sus tesis sobre el lenguaje al análisis del arte. Mukarovsky trató de aunar una estética concentrada en el análisis de lo específicamente artístico, con una clarificación de la función social, de la perspectiva histórica y del valor comunicativo que ésta puede desempeñar. Para ello utilizó el punto de vista semiológico. Desde este enfoque la obra de arte, en tanto que signo, desvela su especificidad y validez propia con el significante, y su valor documental e informativo con el significado.

En *Arte y semiología*¹⁸ (1936), Mukarovsky sienta las bases de su proyecto estético mostrando con absoluta nitidez el doble sentido de la obra de arte. En contra de lo que supone la estética psicológica, las obras no pueden identificarse ni con el estado de ánimo del autor ni con los posibles efectos que puedan despertar en el espectador, porque *el arte aparece, ante todo, como realidad física, como significante*. Sin embargo, tampoco podemos reducir la identificación del arte a su *medio*, pues ésta sufre cambios semánticos al trasladarse en el tiempo:

“La obra-cosa funciona, pues, únicamente como símbolo exterior al que le corresponde, en la conciencia colectiva, una significación determinada caracterizada por lo que tienen en común los estados subjetivos de la conciencia, evocados por la obra-cosa en los miembros de una colectividad determinada”¹⁹.

Se admite, pues, una significación vehiculada por el arte, y la realidad evocada por el signo artístico, necesariamente indefinida dada la inicial validez autónoma de la obra, no es sino el contexto general de fenómenos llamados sociales sobre los cuales el artista se pronuncia; de ahí que el arte pueda ser considerado como un medio eficaz y adecuado para representar a una época, reflejar su espíritu o leerse como síntoma social. La conclusión de todo ello es que del carácter semiológico del arte se desprende que el signo actúa, en primer lugar, como símbolo

¹⁷ O. Calabrese. Op. cit., pp. 41-43.

¹⁸ Mukarovsky, J.: *Arte y semiología*. Madrid: Alberto Corazón. 1971.

¹⁹ Mukarovsky, J.: *Escritos de Estética y Semiología del Arte*. Barcelona: Gustavo Gili. 1977. p. 36.

sensible para el artista, y en segundo término, como significación para la conciencia colectiva. El signo artístico cumple así dos funciones: la primera de orden estético, exige un análisis formal, y la segunda de orden pragmático, exige un análisis sociológico. Analicemos separadamente este desdoblamiento del signo artístico.

La obra de arte es, en primera instancia, un significante, un símbolo sensible para el artista. Esto es precisamente lo que, para Mukarovsky, la distingue de un objeto natural, pues al intuir la presencia de un sujeto concreto tras la obra se le concede, de inmediato, el carácter de objeto acabado y animado por una intención determinada, lo cual la coloca dentro de los signos artificiales. Sin embargo, tanto la artificialidad como la intencionalidad son premisas excesivamente generales, válidas para todos los objetos creados y no sólo para los artísticos; en consecuencia, se ha de caracterizar la intencionalidad artística: lo específico de la creación artística residiría en no menospreciar ninguno de los elementos que serían secundarios en la construcción de un objeto estrictamente funcional (el color de un martillo por ejemplo), sino, por el contrario, concentrar todos sus elementos en una relación mutua dentro del mismo objeto, convertido ahora en un conjunto único e indivisible, en una *totalidad estructural*. La obra entendida como estructura significa, por lo tanto, que es producida y recibida según unas convenciones establecidas por una determinada tradición que le confieren legitimidad artística. Asimismo, la obra de arte como estructura permite apreciar cómo, sin perder su inmanencia, se integra y participa de una serie de superestructuras (la evolución formal de todas las obras de un autor, la idiosincrasia de una generación de artistas, un estilo histórico, etc.) que la determinan en su apariencia final. Sin embargo, lo más importante del carácter estructural de la obra de arte es que, al mismo tiempo que afirma su validez como realidad específica-artística, la dota de sentido, le otorga razón de ser, y aquí es donde se desvela su significación. El significante artístico sería aquel en el que todos los elementos fueran pertinentes para la significación. La obra de arte conforma una unidad significativa, una estructura, cuyo análisis formal revela el significado de la obra.

La obra como totalidad estructural se explica por sí misma, de manera autosuficiente, como testimonio de la relación que su autor mantiene con la realidad; es decir, cumple una función estética donde el autor aparece *expresando, no cosas, sino determinadas posturas ante las cosas*. Este valor testimonial del signo artístico adquiere de inmediato una significación supraindividual y con ella una función comunicativa, pues se convierte en reclamo para que el espectador también adopte una actitud activa ante la realidad. Para fundamentar con más ímpetu este valor comunicativo del arte, Mukarovsky refuerza la semejanza entre el signo lingüístico y el signo artístico, pues si en el lenguaje los papeles de autor y receptor no son irreversibles y el oyente puede tomar la palabra y fundar el diálogo, también en la experiencia estética la obra de arte puede convertirse en intermediaria entre dos interlocutores. Esta apreciación es especialmente sugerente si la aplicamos, no tanto a una situación particular, sino a un proceso histórico. De este modo se comprende hasta qué punto, por dependencia mutua de arte y público, la historia de los espectadores y la historia del arte se determinan entre sí.

1.4.5. Cinco síntomas de lo estético

Para Nelson Goodman la especificidad de los distintos sistemas de símbolos, ya sea el lenguaje verbal ordinario, las imágenes visuales o el lenguaje literario, no consiste en su carácter más o menos expresivo, como sostenían las estéticas tradicionales, o más o menos cognitivo, sino en condiciones semánticas y sintácticas distintas. Para él, las diferencias entre sistemas se dan siempre en la interpretación activa del espectador en la experiencia estética. Goodman destaca cinco síntomas que aunque no sean suficientes para identificar una obra, sí suelen darse con relativa frecuencia en dicha experiencia. Un síntoma es, pues, una condición que “simplemente tiende [...] a darse en la experiencia estética”²⁰ y que no nos dice que es arte, sino cuando se trata de arte.

Estos serían los cinco síntomas de lo estético: Los símbolos estéticos suelen ser expresivos (1); sintáctica y semánticamente densos, sin unidades discriminables en una linealidad (2); semánticamente repletos, es decir que en cada imagen son relevantes unos u otros aspectos del material expresivo y, por lo tanto, en principio todos lo son (3); el cuarto síntoma consiste en el predominio de la ejemplificación y la metáfora frente a la denotación, es decir que mientras que un símbolo que denota se refiere a algo (como representación descriptiva de un objeto particular), un símbolo que ejemplifica una propiedad es denotado por alguna etiqueta de la propiedad en cuestión (4); y el quinto remite a la multiplicidad y complejidad de la referencia, que obliga a una interpretación creadora por parte del espectador, renovando sin cesar las configuraciones de su mundo(5).

Estos cinco síntomas pueden ser condiciones conjuntamente suficientes y disyuntivamente necesarias de la estética; en otras palabras, al menos una de estas condiciones debe cumplirse para que un símbolo alcance significación estética. Un símbolo es tan estéticamente significativo si contiene todos estos atributos, como si contiene al menos uno de ellos.

En la segunda parte de esta tesis cuestionaremos la generalización del tercer síntoma y sometemos el cuarto a análisis. Nos interesa especialmente la argumentación de Goodman sobre la determinación del lenguaje verbal (como proposiciones acopladas o “etiquetas”) sobre los símbolos visuales, es decir el efecto de conceptualización en la significación visual.

1.4.6. La significación específica en el arte

El punto de partida de Goodman es el concepto de *denotación*, no en el uso lingüístico sino en el lógico de Frege. Goodman observa que no es posible una teoría desnuda de la referencia (o denotación de una expresión), si no está asociada a, o interpuesta con, *un conocimiento proposicional del objeto de referencia*. Una teoría de la denotación pura, por otra parte, no explicaría

²⁰ Goodman, Nelson: *Los lenguajes del arte*. (1968) Barcelona: Seix Barral, 1976. p. 253.

de ninguna manera el lenguaje, porque no explicaría la naturaleza de términos que no tienen denotación, como “unicornio” o “sirena”. Ahora bien, el conocimiento proposicional que se agrega a la denotación permite decir que cada representación funciona proposicionalmente, por medio de las que Goodman llama “*figuras-como*”, es decir, las representaciones de cosas como otras cosas. Nos comunicamos, entonces, por medio de “conceptos-figura”, como “unicornio-figura”, “sirena-figura”, etcétera, términos que están dotados de propiedades y por lo tanto funcionan en interacción con el lenguaje verbal. En este punto, una clasificación de los lenguajes del arte se convierte en una clasificación tipológica de las figuras, concebidas todas ellas como objetos/etiquetas²¹ y no como figuras de algo: una clasificación de sus tipos a partir de las propiedades que ejemplifican. Sorprendentemente, el empirismo lógico de Goodman crea aperturas a investigaciones a partir del concepto de “mundos posibles”. Las “figuras-como”, en efecto, son articulables como propiedades de objetos que no necesariamente pertenecen a un mundo de referencia único, sino posible.

¿Cómo significan entonces las imágenes desde el punto de vista de una verdad lógica? A pesar de articularse como etiquetas, en el plano de la estrategia comunicativa, la mayor diferencia con las palabras está en el hecho de que las imágenes procuran la articulación de hechos *existenciales antes que verídicos* y, por lo tanto, las imágenes no funcionan como proposiciones, porque en ningún caso lo son. Por otra parte, las imágenes no tienen la capacidad formal de representar hechos negativos y, por lo tanto, la dimensión de verdad o falsedad se hace del todo inútil. Los significados implicados e inferidos por medio de imágenes no son, por lo tanto, pertenecientes a un continuum verdadero-falso, sino a una dimensión de existencia-no existencia, o realidad-ficción.

La forma específica de semantización del arte en “figuras/etiquetas”, es decir como propiedades de algo, si bien es fundamental para entender aspectos comunicativos propios de las imágenes, nos parece sin embargo insuficiente para describir los modos de significación del arte en interrelación con los tejidos discursivos sociales. Ni la ejemplificación de propiedades, ni la expresión de cualidades (o sentimientos), ni la representación de entidades o sucesos, todos ellos considerados por Goodman como instrumentos propios de simbolización del arte, logran explicar dicha interrelacionalidad.

S. Worth²², por su parte, advierte sobre la importancia de distinguir los modos de significación propios de los *signos visuales*, que se corresponden a los de la semiótica estructuralista, de los modos de significación propios de las *imágenes*, que pertenecen al campo de estudio de la semiótica pragmática. Debido a su ámbito de recepción social, el arte formaría parte de este segundo

²¹ Como ejemplo tomaremos la etiqueta “es triste” que acompaña algunos de los cuadros de arlequines de Picasso. Expresan tristeza porque “es triste” pertenece al esquema de etiquetas (predicados de emoción) que, a diferencia de los predicados de color, no se suelen aplicar, ni por hábito ni por costumbre, a objetos inanimados, como puede ser un cuadro. Sin embargo, la etiqueta “es triste” se aplica con propiedad a estos cuadros. Como afirma Goodman, es “adecuada” al mismo nivel que “una metáfora puede considerarse como un error de categoría calculado —o más bien como un segundo matrimonio, feliz y revitalizador, aunque tal vez bígamo”. Goodman, Nelson: Op. cit. 1976.

²² Worth, S.: “Pictures Can’t Say Ain’t”. *Versus* 12. 1975

grupo. Para este autor, nuestros modos de atención a las imágenes pueden ser *comunicativos* o *atributivos*, lo que conduce a dos tipologías de la significación, ambas unificadas en la teoría de Goodman: la interpretación atributiva hace posible que una imagen *signifique algo* al interactuar con las etiquetas de los discursos culturales, mientras que el significado comunicativo está constituido por una interpretación de la presentación de una dialéctica entre imagen y realidad concerniente, precisamente, al hecho de estructurar esa realidad. Este último caso está más cerca de la teoría de Goodman que se basa en los procesos modelizantes del arte en mundos posibles. En la segunda parte, nos ocuparemos de exponer con mayor profundidad los principios de una *semiótica interaccional* de las imágenes.

1.5. DOS FORMAS DE LA REPRESENTACIÓN: PROPOSICIONES E IMÁGENES

1.5.1. Espacialidad y temporalidad de las artes

La distinción entre poesía y pintura, como dos modos diferenciados de representación del mundo, es un asunto recurrente de la estética que se desarrolló especialmente a partir de la publicación del famoso *Laocoonte*¹ de Gotthold Ephraim Lessing en 1766, en el que se defiende la especificidad de cada arte basándose en su carácter espacial o temporal.

“Mi razonamiento es el siguiente: si es cierto que la pintura, para imitar a la realidad, se sirve de medios o signos completamente distintos de aquellos de los que se sirve la poesía —a saber, aquella, de colores y figuras distribuidos en el espacio; ésta, de sonidos articulados que van sucediéndose a lo largo del tiempo—; si está fuera de toda duda que todo signo tiene una relación sencilla y no distorsionada con aquello que significa, entonces signos yuxtapuestos no pueden expresar más que objetos yuxtapuestos, o partes yuxtapuestas de tales objetos [esto es, configuraciones espaciales], mientras que signos sucesivos no pueden expresar más que objetos sucesivos, o partes sucesivas de estos objetos [esto es, hechos temporales]”²

Lessing defendía que los únicos temas que las distintas artes deben tratar son aquellos cuyas propiedades espaciales y temporales se dan previamente en sus respectivos medios. Así la pintura, en realidad, sólo trata con “cuerpos”, mientras que la poesía trata con “acciones”. La relación referencial que se establece entre signos y realidad es de tipo isomórfica; ambos mantienen relaciones similares entre sus propiedades. “Todo signo tiene una relación sencilla y no distorsionada con aquello que significa”, nos dice Lessing. Los signos no son aquí de naturaleza convencional y arbitraria, sino que imitan naturalmente determinadas propiedades del mundo sensible porque ellos mismos son “mundo sensible”, y como tales también están sometidos a las leyes perceptivas. Por ello, la poesía no debía competir con la pintura en la representación de cuerpos, en cuanto a intensidad óptica se refiere, sino valerse de la sucesión temporal como propiedad natural; sirviéndose de la sintaxis, el ritmo, las figuras y los tropos poéticos podía relatar acciones. Esta tesis fue rebatida por J. G. Herder, quien cuestionó que el tema de la lírica fuesen exclusivamente las acciones. Según este autor la pintura, con sus colores y formas, crea una ilusión para la vista, mientras que la poesía, con el significado de las palabras, y no con su sonido como pensaba Lessing, crea una ilusión para la imaginación³. El

¹ Lessing, G. E.: *Laocoonte*. (1766). Madrid: Tecnos. 1990.

² Lessing, G. E.: Op. cit. p. 106.

³ En Markiewicz, Enryk: “*Ut pictura poesis*: Historia del topos y del problema”, en Monegal, Antonio (ed.): *Literatura y pintura*. Madrid: Arco/Libros. 2000. p.60. Para más información sobre Herder se puede consultar también: Herder, J. G.: *Sämtliche Werke*. Berlín: B. Suplan. 1878.

debate sobre las diferencias –entonces era más bien un debate por la supremacía– entre las artes espaciales y las temporales, que arranca con el conocido “*ut pictura poesis*” (“la poesía es como la pintura”) de Horacio, se mantuvo con autores como E. Burke, Diderot, Humboldt o el propio Hegel, y oscilaba según se priorizaran las propiedades imitativas o las expresivas de las artes. Esta querella puso de manifiesto muchas de las principales características de los lenguajes –la capacidad imitativa, expresiva, la dimensional temporal y espacial, la función de la imaginación, la relación entre pensamiento y realidad, etc.– que luego serían retomadas de forma más rigurosa y metódica por la lingüística y semiótica moderna.

Nos parece relevante que, el hecho de que la mayoría de los autores que participaron en este debate se dedicaran a la práctica de la escritura (y no de la pintura), potenció el enfoque comparativo de la poesía hacia la pintura, y no al revés, sobrevalorando así, en la mayoría de los casos, la capacidad evocadora e incluso el potencial visual de la escritura. En esta batalla por la supremacía, las artes temporales salieron claramente vencedoras. Así W. Humboldt en su estudio sobre *Hermann y Dorotea* de Goethe⁴, consideraba que en la esencia de la poesía, como arte de la palabra, se encierra una contradicción, porque el arte vive sólo en la imaginación y se dirige a lo individual, mientras que el lenguaje se dirige al intelecto y transforma todo en universal. La poesía, no es que venza esta contradicción, sino que une en sí sus dos polos: puede tanto enseñar “el mundo interior” de un hombre (su mundo subjetivo y exclusivo), como también el exterior (el mundo sensible y objetivo). Y a este mundo exterior sabe dotarlo de una mayor “viveza” que las artes plásticas, porque dispone tanto de la dimensión espacial como de la temporal, y no silencia como lo hacen ellas, la función complementaria de la imaginación. Es evidente que para Humboldt la pintura, si bien es un sistema de representación, carecía de autonomía para ser un lenguaje ya que *no alcanza a transmitir ideas y conceptos por sí sola*; mientras que el lenguaje verbal se vale por sí mismo. Esta pertinente idea sin embargo, en nuestra opinión, no ha sido suficientemente analizada, ni siquiera por los teóricos de la semiótica de la significación⁵.

A pesar de estas lúcidas afirmaciones, muchos pasaron de la consideración de la pintura como arte a su consideración como lenguaje. Las perceptibles diferencias entre los significantes visuales y verbales puestas de manifiesto por Lessing o Humboldt no fueron suficientes para evitar la sobrevaloración de las similitudes, por no hablar de isomorfismos, entre ambos sistemas sémicos (palabras y signos visuales). Alberto Carrere y José Saborit señalan que:

“Pintura(s) y texto(s) verbal(es) son manifestaciones humanas, sin parangón en el mundo animal; poseen comúnmente la capacidad de describir, representar, expresar mundos internos o externos, propios o ajenos; en cuanto ordenaciones del mundo, o construcciones de la realidad, suponen proyecciones de lo discontinuo en lo continuo; son formas de pensamiento y conocimiento que hacen posible la comunicación, fijación y transmisión de la experiencia y el saber; en ocasiones se les llama arte; se

⁴ Humboldt, W.: *Ästhetische Versuche über Goethe's „Hermann und Dorotea“*. Berlín: Braunschweig. 1861. pp. 42-43. Citado en Markiewicz, Enryk: Op. cit. p.62.

⁵ A partir de esta idea hemos establecido las hipótesis que guían toda esta investigación y que desarrollaremos en la parte central de esta tesis, concretamente en los capítulos 2.2.; 2.3.; 2.4. y 2.5.

basan en estructuras articuladas y biplanas (lo que los manifiesta no se confunde con lo manifestado). Es decir, poseen capacidad para significar, son conjuntos significantes.”⁶

Podemos destacar que si la pintura es capaz de significar, su observación tenderá a preguntarse por los modos en que esto ocurre desde un acercamiento derivado del modelo lingüístico, retomando tropos retóricos similares a los de la lengua. Es patente, en este tipo de análisis, la puesta en paralelo –forzada en muchos casos– de ambos sistemas, buscando analogías estructurales y pasando por alto los fenómenos de interrelación entre los órdenes del discurso y las esferas de lo visual. Estos campos son profundamente interdependientes y, a nuestro entender, de naturaleza muy diferente, a pesar del empeño en considerarlos como formas análogas de lenguaje. Basta con pensar en sus modos de recepción, usos y funciones para convencerse de ello.

En este capítulo nos interrogaremos sobre los modos de codificación de las imágenes y de los enunciados textuales. No es nuestro propósito enunciar cuales han sido las definiciones generales del arte como lenguaje, ni formular las condiciones suficientes y necesarias, ni siquiera las categorías de símbolos pertinentes para que la “lingüísticidad” del arte se de, al contrario queremos evidenciar esa naturaleza a través de diversos enfoques teóricos para, a continuación, mostrar como estos afectan a la significación del arte.

1.5.2. Tipos de codificación

A través del código los signos sustituyen a los objetos, a las ideas o a los estados sensoriales a los que se refieren. Tradicionalmente se vienen reconociendo dos tipos de codificación: el *analógico* y el *digital*. Algunos basan el funcionamiento del primer tipo en criterios de semejanza más o menos vagos o, más o menos evidentes, entre el significante y lo que representa⁷; mientras que la del segundo, estaría en relación, no tanto con el tipo de equivalencias que se establecen entre el signo y el referente, sino con la naturaleza fragmentada y discontinua del propio código; este se compone de partes autónomas, bien diferenciadas y susceptibles de sistematización. Un ejemplo del primero sería una imagen; y del segundo, cualquier palabra, fórmula matemática o composición musical.

El empleo de la terminología “analógico/digital” no siempre facilita la comprensión de la naturaleza de ambos sistemas de codificación. Más relevante que la existencia o no de parecido entre la representación y lo representado, es el hecho de que en la codificación del mensaje exista o no la intervención de unidades sistematizadas y fácilmente diferenciables. En este sentido

⁶ Carrere, Alberto y Saborit, José: *Retórica de la pintura*. Madrid: Cátedra. 2000. p. 61-62.

⁷ Sin entrar ahora en la polémica del iconismo, conviene señalar que, para Eco, los signos icónicos no poseen las propiedades del objeto representado sino que reproducen algunas condiciones de la percepción común, basándose en códigos perceptivos normales y seleccionando los estímulos que –con exclusión de otros– permiten construir una estructura perceptiva que –fundada en códigos de experiencia adquirida– tenga el mismo significado que el de la experiencia real denotada por el signo icónico. En Eco, U., *La estructura ausente*, Barcelona, Lumen, 1975, pp. 122 y ss.

parece mejor denominación la propuesta por Goodman que emplea el término “notacional” para referirse a los mensajes escritos, musicales o matemáticos y el de, “no notacional” para referirse a los icónicos. Por otro lado, la analogía no es en este caso, un buen criterio clasificador porque no siempre constituye claramente una oposición o cualidad excluyente para alguno de los dos sistemas. La analogía puede establecer relaciones muy amplias que van desde la proyección de todas o algunas de las propiedades físicas y topológicas del referente (calcos, proyecciones o grafos) a la selección de cualidades intrínsecas o esenciales (ontológicas) del mismo⁸. Una imagen también puede realizarse sobre la base de relaciones totalmente arbitrarias que la vinculan con el significado, como sucede por ejemplo con buena parte de las señales que regulan el tráfico, o con la incorporación cada vez más frecuente de códigos notacionales y símbolos en obras pictóricas.

Otras diferencias importantes entre los dos sistemas son las siguientes: los sistemas continuos o no notacionales trabajan a partir de relaciones estructurales, cualitativas y cuantitativas, que operan gracias a su naturaleza configuracional y material, ofrecen la información *sincrónicamente* en el espacio y sus normas de ordenación sintáctica se ejercen sobre las relaciones aludidas anteriormente, de manera que la alteración de cualquiera de ellas ocasiona un efecto plural que obliga a numerosas modificaciones y reajustes de las partes para recomponer la significación del conjunto. Los notacionales, por el contrario, se basan en la discontinuidad y operan con un número finito de elementos bien diferenciados que se *combinan en sentido lineal* en el espacio, ofreciendo la información de una manera sucesiva en el tiempo.

Dentro de la teoría de la comunicación se considera a los sistemas con códigos continuos o no notacionales como más ambiguos y técnicamente vulnerables que los notacionales, debido a su resistencia a la división. Goodman dice de ellos que son indiferenciados en extremo y los define como sistemas sintáctica y semánticamente densos, es decir, con múltiples y concurrentes normas de organización que dificultan la determinación de los posibles significados⁹. Los digitales o notacionales, por el contrario, son menos densos, más sistemáticos y por consiguiente, más elásticos y cómodamente manipulables.

La distinción que establece Goodman entre los *esquemas* simbólicos y los *sistemas* simbólicos y entre los notacionales y los que no lo son, es de primordial importancia en su teoría. Un *esquema* es una clase de símbolos regida por la sintaxis; un *sistema* es un esquema simbólico interpretado semánticamente o “en correlación con un campo de referencia”¹⁰. Si analizamos en primer lugar los esquemas simbólicos, veremos que un esquema notacional es aquel cuyas señales incluyen clases cuyos miembros son sintácticamente «de carácter indiferente»: se puede sustituir cualquier

⁸ He aquí la definición abreviada de algunos tipos de codificación. *Analógica*: Que establece con el referente vínculos fundados en el parecido físico. *Ontológica*: Que establece con el referente vínculos fundados en cualidades esenciales del mismo. *Arbitraria*: Que establece vínculos con el referente no motivados por aquél.

⁹ Goodman, N: *Los lenguajes del arte*. Barcelona: Seix Barral. 1976. p. 169.

¹⁰ Nussbaum, Charles: “Nelson Goodman”. En Murray, Chris (ed.): *Pensadores clave sobre el arte: el siglo XX*. Madrid: Cátedra. 2006. p.162.

miembro de esa clase por otro sin que cambie la sintaxis de las expresiones en las que aparece. La indiferencia de carácter exige que dichas clases sean disjuntas y finitamente diferenciadas en su totalidad («articuladas»). Decir que son disjuntas equivale a decir que no hay intersección de pertenencia entre ellas. Decir que son finitamente diferenciadas en su totalidad equivale a decir que es posible determinar si una marca que no pertenece a ambos de entre dos caracteres no pertenece ni a uno ni a otro. Goodman amplía estas definiciones de esquemas notacionales a sistemas notacionales, desde lo sintáctico hasta lo semántico, aplicando criterios similares a clases de conformidad, que son denotaciones o extensiones de los caracteres sintácticos. Un sistema de símbolos es notacional si y sólo si es un esquema notacional (es decir, si es sintácticamente notacional) y las clases de conformidad de sus caracteres son disjuntas y están finitamente diferenciadas en su totalidad. Si un esquema no es articulado y mantiene un número infinito de caracteres que están ordenados de tal manera que entre cualquier par hay un tercero menos discriminable de cada uno de los del par que lo que éstos lo son entre sí y, como resultado, sucede que una determinada marca no se puede excluir de un número infinito de caracteres, entonces dicho sistema es «denso», como lo son las representaciones plásticas. Si, además, no existe hueco alguno entre grupos de caracteres ordenados densamente, entonces el esquema es «totalmente denso». Las relaciones similares existentes entre las clases de conformidad y sus elementos harán que un *sistema* sea totalmente denso. Es decir, que la «densidad» supone una «ausencia total de diferenciación finita» pero no está supuesta en ella¹¹.

Los signos de las representaciones visuales no conforman en absoluto sistemas notacionales, ni sintáctica ni semánticamente. Desde el punto de vista del esquema simbólico, las clases de representaciones de rostros y de representaciones de personas se interseccionan en el retrato (violación de la exigencia de disyunción); y un paisaje puede contener la representación de una figura humana en la distancia, que no se puede excluir ni de la clase de representaciones de figuras masculinas ni de la clase de representaciones de figuras femeninas (violación de la exigencia de diferenciación finita). Desde el punto de vista semántico o sistema simbólico, el tema de un retrato puede ser Madame Cézanne, que es tanto una mujer como una persona (violación de la exigencia de disyunción). Además, no se puede excluir definitivamente a ésta de la clase de personas que miden menos de 1,60 m ni de la clase de personas que miden 1,60 m o más (violación de la exigencia de diferenciación finita).

Para muchos semiólogos ambos sistemas de codificación, de los que resultan las proposiciones y las imágenes, son dos formas complementarias de concretar y comunicar nuestro pensamiento y también nuestro conocimiento. Suelen actuar como interpretantes el uno del otro y son

¹¹ Por ejemplo, el simbolismo del arte literario es sintácticamente notacional, pero no semánticamente notacional. Por lo tanto, el simbolismo en literatura es un esquema notacional pero no un sistema notacional. Esto equivale a decir que los caracteres del lenguaje discursivo son sintácticamente disjuntos y articulados, pero semánticamente no disjuntos y no finitamente diferenciados. Las extensiones (clases de conformidad) de términos en el lenguaje natural tienden a interseccionarse (algunos ingleses son doctores y otros no), violando con ello la exigencia de disyunción semántica, y a menudo no están finitamente diferenciados (¿se excluye a determinado individuo de la clase de hombres calvos o de la clase de hombres que no son calvos?). En Goodman, N.: *Los lenguajes del arte*. Barcelona: Seix Barral. 1976. p. 169 y ss.

parcialmente reductibles. En este caso, si la transformación va desde un sistema notacional, a otro no notacional o continuo, se produce una suplementación de la información concreta; si es al contrario, una reducción, pero ambas son necesarias. La función comunicacional más relevante de la representación no notacional, sería la de mostrar –ostentar–. Mientras que la función más común de la notacional, sería la de denotar. Esta definición de los sistemas de codificación, aunque goza todavía de gran aceptación, ha sido revisada en múltiples ocasiones como acabamos de ver en Goodman, o por semiólogos de la envergadura de U. Eco, quien ha demostrado la incongruencia de una codificación de los signos icónicos sobre el modelo lingüístico. (s.f. 2.6.1.3.)

Roman Gubern, por su lado, considera que el lenguaje verbal permite al hombre tener relación con las cosas, en ausencia de ellas, nombrándolas y relacionando su realidad fónica con otras realidades, mientras que la expresión icónica permite completar y ampliar esta relación en el plano del simulacro, reforzando el puente entre lo sensitivo y lo conceptual¹². Coincidimos con este autor, al considerar que ambos tipos de representación, a pesar de su consideración como lenguajes, constituyen dos *estrategias diferentes de manifestar fenómenos cognitivos*. Las representaciones de tipo analógico son coherentes con la teoría global y sintética de la percepción visual postulada por la teoría de la Gestalt, para la cual las imágenes configuran bloques textuales de significación unitaria y sintética, cuyas íntimas dependencias o interrelaciones y cuya continuidad homogénea y solidaria las hace hostiles a su subdivisión en elementos discretos.

Sin embargo, las hipotéticas codificaciones digitales, también conocidas como *códigos icónicos estrictos*, se asentarían en la teoría analítica de la percepción visual, basada en puntos de fijación ocular sucesivos y narrables, que conciben la imagen como una organización de signos individualizables y combinables, por lo que el supersigno de las teorías analógicas sería aquí divisible en unidades más pequeñas de significación mínima o microunidades semióticas discretas. Los dos grandes problemas de estas teorías son, en primer lugar, determinar cuales son las unidades mínimas de significación¹³, y en segundo lugar, determinar el código semántico una vez se han determinado la unidades pertinentes.

La imagen es percibida y memorizada como un fenómeno global (el sentido está en el conjunto, no en las partes), pero como señala Gubern, tanto la fisiología de la percepción desde los procesos retinales, como la neurofisiología del córtex visual han revelado, en estudios realizados por Hubel y Wiesel, la microestructura digital –receptores– ya que la información tiene que ser digitalizada para poder ser transmitida, vía neuronal, al cerebro¹⁴. Por eso, la imagen, siendo un modelo analógico, es susceptible de recibir tratamiento digital, tanto desde el punto de vista tecnológico como desde el fisiológico. Un ejemplo de ello es la imagen producida por un ordenador. No obstante, desde el punto de vista de la actividad perceptiva, sólo cobra su sentido como conjunto, como globalidad. Los dígitos de la pantalla de un ordenador no pueden ser considerados como

¹² R. Gubern: *La mirada opulenta. Exploración de la iconosfera contemporáneo*. Barcelona: Gustavo Gili. 1987. p. 52.

¹³ Gubern, R.: Op. cit., pp. 116 y 117.

¹⁴ *Ibidem*, pp. 123 y 124.

unidades mínimas de significado.

1.5.3. Propositiones e imágenes: dos formas de conocimiento

Ángel Rivière opina que la representación es un instrumento del pensamiento y está constituida por un conjunto de símbolos, muy pregnantes, de carácter referencial que sólo adquieren funcionalidad y sentido cuando se definen las relaciones operativas que le asignan los procesos en los que intervienen¹⁵. Recoge los postulados de Frege acerca del pensamiento que opera a partir de dos tipos de representaciones: *las proposiciones* y *las imágenes*. Las primeras se identifican –en su opinión– con el “pensamiento” propiamente dicho, dotado de un carácter intemporal; las segundas, con el “pensar” y constituirían un proceso dinámico y contingente¹⁶. Las proposiciones serían entonces unidades de conocimiento que resultarían de procesos de análisis y abstracciones realizados por los sujetos; las imágenes, representaciones dinámicas y continuas de la conciencia, subjetivas y estrechamente relacionadas, al menos en los primeros niveles, con los contenidos y el funcionamiento de percepción misma.

Se ha discutido mucho acerca de si las imágenes, a causa de su carácter continuo y concreto, constituyen o no, como las proposiciones, unidades de conocimiento. Rivière recoge la tesis de Aristóteles según la cual nada puede pensarse sin la ayuda de la imaginación. Pero en este caso, el problema sería “¿Cuál es el modo de significar de las imágenes que percibimos?”. Es decir, cómo dar el paso desde los contenidos concretos de la mente –como podría ser el de un percepto –, a las categorías abstractas. El reconocimiento del valor de la imagen como instrumento del conocimiento ha dado lugar a opiniones enfrentadas; al lado de la posición aristotélica se sitúan Locke, los demás empiristas y los asociacionistas, que desarrollan una psicología de la imagen ligada a la representación. Locke¹⁷ mantiene la existencia de imágenes abstractas que recogen los aspectos generales, eliminando aspectos particulares. Pero su teoría ha sido criticada por Berkeley¹⁸ y Hume¹⁹, quienes afirman que la imagen es siempre concreta. En el terreno opuesto, psicólogos como Mayer²⁰ y Orth sostuvieron la posibilidad de un pensamiento sin imágenes, pero sus teorías fueron duramente criticadas a comienzos del siglo. A partir de entonces, las investigaciones y experimentos con y sobre la imagen se suceden y en la actualidad, nadie niega ya su relevancia para el conocimiento²¹.

¹⁵ Rivière Ángel: *Razonamiento y representación*. Madrid: Siglo XXI. 1986. pp. 1-4.

¹⁶ Rivière, A.: Op. cit. p. 8.

¹⁷ Locke, John: *Ensayo sobre el entendimiento humano*. México: Fondo de Cultura Económica. 1999.

¹⁸ Berkeley, George: *Ensayo sobre una nueva teoría de la visión*. Barcelona: Espasa-Calpe. 1948.

¹⁹ Hume, David: *Tratado de la naturaleza humana*. Libro I: Del entendimiento. Libro II: De las pasiones. Libro III: De la moral. Buenos Aires: Ediciones Orbis. 1984.

²⁰ Mayer, Richard: *Mecanismos del pensamiento*. México: Ed. Pau México. 1978.

²¹ Referente a las imágenes, para Berkeley y Hume, “no hay imágenes generales sino particulares y vinculables a un término común” con todo, afirmaban que podían servir como referentes y modelos en términos generales lo que equivale a reconocer, siguiendo a Fodor, que si las imágenes concretas pueden servir como referentes y modelos de términos generales, es porque el mediador de la referencia, es decir, el signo de la representación, debe ser “no sólo una imagen sino un conjunto de normas para su aplicación”. En Rivière, A.: Op. cit., p. 66.

Por lo que se refiere a la génesis de las dos formas de representación de las que venimos hablando –proposiciones e imágenes– no surgen, al parecer, por lo menos al principio, como acontecimientos simultáneos sino más bien sucesivos, y se cree que la imagen precede a la proposición por su carácter más concreto. Sternberg²², refiriéndose a las imágenes visuales derivadas del percepto, afirma que, contrariamente a lo que sucede con las palabras, no están relacionadas arbitrariamente con las cosas que representan. Ver una imagen es como ver el objeto pero sin que el objeto este realmente presente. En ella, los objetos se miran como se mirarían en la realidad y pueden ser manipulados mentalmente de la misma manera que lo podrían ser sus referentes. Las imágenes que derivan de la actividad perceptiva son, según este autor, en su mayoría, signos *motivados*²³. A partir de los estímulos recibidos desde un referente, los sentidos canalizan una información que se procesa y codifica en forma de imagen. Esta información es selectiva respecto de la que podría ofrecer el objeto mismo: se ha empobrecido, pero con todo es muy rica. En cambio, el pensamiento proposicional requiere mayor generalización, lo que supone estadios más avanzados de abstracción que el pensamiento por imágenes. La generalización implica un proceso de selección de información que se traduce en nuevas pérdidas de contenido. El tratamiento conceptual es fundamentalmente una cuestión de ignorar diferencias, de ir desde lo concreto hacia lo abstracto.

“La actividad cognitiva es la movilización conceptual de la información entrante.”²⁴

Drekske afirma que la percepción construye con los datos recibidos por los sentidos una matriz de información que transmite a los centros cognitivos para su selección. Según este autor, a partir de esta matriz de caracteres analógicos se construye una información digital. Lo que constituye la esencia de la actividad cognitiva es la conversión de la información analógica (producida por conjuntos continuos) en digital (producida por unidades discretas).

En el almacén de la conciencia existe más información de la que después utilizamos en los mecanismos cognitivos. La relación, al principio analógica, con el referente perceptivo podrá dar paso más tarde a una relación arbitraria y convencional más fácilmente sistematizable, y por lo tanto archivable. Por ello y porque permite una mayor objetivación, se la considera más idónea para canalizar el conocimiento. No obstante, en general, ambos tipos de representación cumplen funciones complementarias en las tareas comunicativas como veremos en capítulos posteriores.

²² Sternberg, Robert J.: *Más allá del cociente intelectual: una teoría triárquica de la inteligencia humana*. Bilbao: Desclée de Brouwer. 1990

²³ Muchos son los autores que se oponen a la consideración de las imágenes como signos motivados. Entre otros U. Eco y N. Goodman. Este último defiende la teoría del convencionalismo de los signos visuales incluso en el arte.

²⁴ En Drekske, F.: *Conocimiento e información*. Barcelona: Salvat. 1987. pp.157 y ss.

1.5.4. Mensaje visual y mensaje verbal en la teoría de la información

Abraham Moles, en *Teoría de la Información y percepción estética*²⁵ (1958), ha expuesto otro modelo de análisis que parte de la consideración del arte como acto lingüístico, en este caso y con mayor concreción, como mensaje. Esta metodología, se fundamenta en la teoría de la información²⁶, y nace con la pretensión de elaborar una estética con talante científico.

Podemos resumir la base de las tesis de la *Teoría de la Información* en las identificaciones entre obra de arte y mensaje, emisor y artista, receptor y público, canal y medio. Tras esta primera premisa, postula que la cantidad de novedad o de originalidad transmitida por el mensaje puede medirse matemáticamente según la información (o entropía negativa) que contenga. Con esta introducción nos percatamos de dos condiciones determinantes de la Teoría de la Información: la primera es que se mantiene fiel a la distinción entre forma y contenido; la segunda supone que las obras de arte, en su condición de mensaje, pueden descomponerse con el fin de detectar en ellas aquello que contienen de efectiva novedad. Esto nos introduce en una de las reflexiones más sugerentes de la metodología en cuestión: según Moles, la inteligibilidad del mensaje varía en sentido inverso a la cantidad de información. Efectivamente, a mayor originalidad se obtiene una menor comprensión, por lo que el arte debe ensayar un constante equilibrio entre la novedad y la inteligibilidad, entre lo esperado y lo inesperado, para no caer en la absoluta incomprensión o la más llana banalidad.

Con respecto a la caracterización de la obra de arte como mensaje, Moles distingue dos niveles, ambos portadores de información. En primer lugar, el mensaje es semántico, formado por signos conocidos; en esta vertiente aporta información para la percepción común. En segundo término, el mensaje es estético, es decir, está formado por un conjunto de variaciones que experimenta la totalidad de la obra sin por ello dejar de ser reconocible. En este caso —para el que Moles propone el claro ejemplo de dos ejecuciones distintas de una misma pieza musical— la aportación de información ha de ser detectada por la percepción estética. En este punto, Moles apunta que un posible exceso de información vehiculada en el mensaje estético, no sólo puede favorecer la incomprensión, sino que incluso puede provocar que el espectador prescinda de la riqueza del mensaje.

Como avanzábamos, Moles es consciente de las dificultades de aplicación de la teoría de la Información. En principio, este método sólo es aplicable a obras de una cierta complejidad, pues en los mensajes breves no hay posibilidad de medir con eficacia las probabilidades de ocurrencia de cualquiera de los signos. Un segundo problema consiste en que las probabilidades de aparición de un signo han de ser estables y esto no es en realidad así, debido a que la aparición de alguna

²⁵ Moles, Abraham: *Teoría de la Información y percepción estética*. Madrid: Júcar. 1976.

²⁶ Otro autor relevante de la teoría de la información es Max Bense, quien escribió un importante ensayo sobre estética en 1954, donde elabora un punto de vista que, desde una concepción ontológica, alcanzará unas conclusiones con matiz semiótico. En castellano se puede encontrar como: Bense, M.: *Introducción a la estética teórico informacional*. Madrid: Alberto Corazón. 1973.

La obra como "palabra cero". Análisis de la condición lingüística de la significación en arte.

novedad implica la modificación del reparto de ocurrencias para los mensajes siguientes. En último término -y como podía intuirse tras la descripción del quehacer artístico como una dialéctica entre originalidad e inteligibilidad-, la teoría de la Información presupone que todo creador aspira a comunicar lo mejor posible y al mayor número posible de individuos.

1.6. BIBLIOGRAFÍA DE LA PRIMERA PARTE

BIBLIOGRAFÍA GENERAL: ESTÉTICA; FILOSOFÍA; ANTROPOLOGÍA

ARGAN, Giulio Carlo: *El arte moderno*. Madrid: Akal. 1992.

AUMONT, J: *La estética hoy*. Madrid: Cátedra. 2001.

AVELLO FLÓREZ, José: “Fenomenología de la recepción: leer, ver y oír los media”. En *Revista de Occidente* nº 164. Enero 1995.

BAUDRILLARD, Jean: *El sistema de los objetos*. Madrid: Siglo XXI. 1990.

BAUDRILLARD, Jean: *Cultura y Simulacro* (1978). Barcelona: Editorial Cairos. 1993.

BENJAMIN, Walter: *Discursos interrumpidos*. Madrid: Taurus. 1989.

BEARDSLEY, M. C.: *Aesthetics. Problems in the Philosophy of Criticism*. New York: Harcourt, Brace and World. 1958.

BERKELEY, George: *Ensayo sobre una nueva teoría de la visión*. Barcelona: Espasa-Calpe. 1948.

BOZAL, Valeriano y otros: *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Volumen I y II. Madrid: Visor. 1996.

BOZAL, Valeriano: “Los orígenes del arte del siglo XX”. *Historia* 16. 1999.

BRAMANN, Jorn K.: *Wittgensteins Tractatus and the modern arts*. Rochester, NY: Adler Pub. Co. 1985.

BURKE, Peter: “El Renacimiento italiano y el desafío de la posmodernidad”. En Schröder, Gerhart y Breuninger, Helga (compiladores): *Teoría de la cultura*. Un mapa de la cuestión. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina. 2001.

BUXÓ REY, M^a Jesús: “La cultura en el ámbito de la cognición.” En Angel Berenguer et. Al.: *Sobre el concepto de cultura*. Barcelona: Mitre. 1984.

DEBORD, Guy: *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-Textos. 2000.

DELEUZE, Gilles: *Lógica del sentido*. Barcelona: Paidós-Planeta / De Agostini. 1994.

La obra como "palabra cero". Análisis de la condición lingüística de la significación en arte.

DELIUS, Christoph y GATZEMEIER, Mathias: *Historia de la filosofía. Desde la antigüedad hasta nuestros días*. Barcelona: Könnemann. 2000.

DELLA VOLPE, G.: *Crítica del gusto*. Barcelona: Seix Barral. 1966.

DERRIDA, J.: *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Ed. Anthropos. 1989.

DEWEY, J.: *El arte como experiencia*. México: F.C.E. 1949.

DREKTSKE, F.: *Conocimiento e información*. Barcelona: Salvat. 1987.

DRUDIS BALDRICH, Rimundo: *Wittgenstein (1889-1951)* (colección Biblioteca filosófica). Madrid: Ediciones del Orto. 1998.

DUBUFFET, Jean: *L'homme du commun á l'ouvrage*. París: Gallimard. 1973.

EFLAND, Arthur D: *Una historia de la educación del arte. Tendencias intelectuales y sociales en la enseñanza de las artes visuales*. Barcelona: Paidós. 2002.

FERNÁNDEZ POLANCO, Aurora: "Metamorfosis de lo moderno: en torno a 1968." En *Espacio, Tiempo y Forma*. Revista de la facultad de Geografía e Historia. Serie VII.14. UNED. Madrid. 2001.

FERNÁNDEZ POLANCO, Aurora: *Formas de mirar el arte actual*. Madrid: Edilupa. 2004.

GABILONDO. Ángel. [et. AL.]: *Filosofía y poesía*. Madrid: Fundación Fernando Rielo. D.L. 1994.

GADAMER, Hans Georg: *La actualidad de lo bello: el arte como juego, símbolo y fiesta*. Barcelona: Paidós. 1996.

GADAMER, Hans Georg: *Estética y hermenéutica*. Madrid: Ed. Tecnos. 1996.

GARCÍA BERRIO, A y HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, T.: *Ut poesis pictura. Poética del arte visual*. (colección Filosofía y ensayo) (1988). Madrid: Tecnos. 1998.

GARCIA LEAL, José: *Arte y conocimiento*. Granada: Servicio de publicaciones de la Universidad de Granada. 1995.

GARVIA, Roberto: *Conceptos fundamentales de sociología*. Madrid: Alianza. 1998.

GENETTE, Gérard: "Relaciones axiológicas" en *Revista de Occidente* nº 213. Febrero 1999.

GOMBRICH, Ernest. H: *Historia del Arte*. Madrid: Alianza. 1992.

GÓMEZ MOLINA, Juan José: *El manual de dibujo. Estrategias de su enseñanza en el siglo XX*. Madrid: Cátedra. 2001.

GREENBERG, Clement: "Modernist Painting". En *Arts Yearbook* nº4. 1961.

HAUSER, Arnold: *Historia social de la literatura y del arte*. Volumen III. Barcelona: Ed. Labor. S.A. 1988.

HEIDEGGER, Martin: *Arte y Poesía*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España. (trad. y prólogo Samuel Ramos). 1985.

HERDER, J. G.: *Sämtliche Werke*. Berlín: B. Suplan. 1878.

HERRNSTEIN SMITH, B: *Al margen del discurso*. Madrid: Visor. 1933.

HERZOGENRATH, Wulf y KRAUSS, Stefan: *Utopías de la Bauhaus*. Centro de Arte Reina Sofía. Madrid: Ministerio de Cultura. 1988.

HOFMANNSTHAL, Hugo von: *Carta de Lord Chandos*. Murcia: Colegio de Aparejadores y Arquitectos Técnicos / Galería Librería Yerba. 1981.

HUMBOLDT, W.: *Ästhetische Versuche uber Goethe's „Hermann und Dorotea“*. Berlín: Braunschweig. 1861.

HUME, David: *Tratado de la naturaleza humana. Libro I: Del entendimiento. Libro II: De las pasiones. Libro III: De la moral*. Buenos Aires: Ediciones Orbis. 1984.

HUSSERL, E: „Investigaciones lógicas“. *Revista de Occidente*. Madrid: 1967.

ILIÉNKOV, KÓSIK, ROSSI, LUPORINI D. V.: *Problemas actuales de la dialéctica*. Madrid: Ed. Alberto Corazón. 1991.

ITTEN, Johannes: *L'art de la couleur. Paris: Dessain et Tolra*, 1979.

JAUSS, Hans Robert: *Pequeña apología de la experiencia estética*. Barcelona: I.C.E. de la Universidad Autónoma de Barcelona. 2002.

JAUSS, H.R.: *Pour une esthétique de la réception*. París: Gallimard. 1978.

JIMÉNEZ, José: *Imágenes del hombre*. Madrid: Ed. Tecnos, S.A. 1992.

La obra como "palabra cero". Análisis de la condición lingüística de la significación en arte.

JIMÉNEZ, José: *Teoría del arte*. Madrid: Tecnos-Alianza. 2004.

LAGEIRA, Jacinto: "Le poème du langage" en *Poésure et peinture. "d'un art à l'autre"*. Cat. expo en el Centre de la Vieille Charité. 12/2/93 – 23/5/93 Marseille: Musées de Marseille.1993.

LANE, Gilles: *Etre et langage: essai sur la recherche de l'objectivité*. París: Aubier. Montaigne. 1970.

LECHTE, John: *50 pensadores contemporáneos esenciales*. Madrid: Cátedra. 1997 (trad. M^a Luisa Rodríguez Tapia). tit. Orig. *Fifty Key Contemporary Thinkers*.

LEE, R.W: *Ut Pictura Poesis*. (1940) Madrid: Cátedra. 1982. (trad. C.Luca de Tena.) tit. Orig. *Ut pictura poesis. The Humanistic Theory of Painting*. New York: W.W Norton. 1967.

LESSING, G.E.: *Laocoonte*. (1766) Madrid: Tecnos. 1990.

LLEDO, Emilio: *Imágenes y palabras*. Barcelona: Seix Barral. 1999.

LOCKE, John: *Ensayo sobre el entendimiento humano*. México: Fondo de Cultura Económica. 1999.

MARGOLIS, Joseph: *Philosophy looks at the Arts*. Contemporary Readings in Aesthetics. Philadelphia: Temple Univ. Press. 1978.

MARKIEWICZ, Enryk: "Ut pictura poesis: Historia del topos y del problema", en Monegal, Antonio (ed.): *Literatura y pintura*. Madrid: Arco/Libros. 2000.

MARTINEZ MONTALBAN, Miguel Ángel: *El camino romántico a la objetividad estética: la filosofía del joven F. Schlegel como programa del primer romanticismo alemán*. Murcia: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia.1992.

MERLEAU-PONTY, Maurice: *Sentido y sinsentido*. Barcelona: Península. 1970.

MERLEAU-PONTY, Maurice: *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Edicions 62, s.a. 1975.

MEURIS, Jacques: *Magritte*. (trad. Carlos Caramés). Colonia: Taschen, 1998.

MICHAUD, Yves: "¿Qué son los criterios estéticos?" *Revista de Occidente* nº123. Febrero 1989.

OCAMPO, Estela y PERÁN, Martí: *Teorías del arte*. Barcelona: Icaria. 2002.

1.6. Bibliografía de la Primera Parte

ORTEGA Y GASSET, José: "Ideas y creencias". En *Obras Completas*, vol. V. Madrid: Alianza Editorial. Revista de Occidente. 1983.

PARDO, José Luís: *Sobre los espacios pintar, escribir, pensar*. Barcelona: Ediciones del Serbal. 1991.

PICÓ, Josep: *Modernidad y postmodernidad*. Madrid: Alianza. 1994. (Prefacio y compilación de J. Picó) (1º Ed. 1988.)

PIAGET, Jean: *Le structuralisme*. París: PUF. 1968.

SASA, Freddy: *Epistemología del arte: ensayo de aproximación a una teoría del conocimiento estético*. Merida. Venezuela: Ed. Venezolana. 1998.

SKLOVSKI, Victor: «El arte como procedimiento» en Tynianou, Eikhenbaum y Sklovski: *Formalismo y vanguardia, textos de los formalistas rusos*. Madrid: Alberto Corazón. 1973.

SOLLERS, Philippe: *La escritura y la experiencia de los límites*. Valencia: Pre-Textos. 1978.

THIEBAUT, Carlos: *Conceptos fundamentales de filosofía*. Madrid: Alianza. 1998.

VALERY, Paul: *Teoría poética y estética*. Madrid: Visor. 1990.

VATTIMO, Gianni: *Filosofía y poesía. Dos aproximaciones a la verdad*. Barcelona: Ed. Gedisa. 1999.

VV. AA.: *Teoría, práctica, teoría*. Madrid: Alberto Corazón. 1971.

VV. AA.: "Les mots dans la peinture" en *L'Art et sa Méthode* nº25. Ed. Fallbri.

VV. AA.: *Le texte, l'oeuvre, l'émotion*. (Dirigido por Jean-Olivier Majastre). Deuxièmes rencontres internationales de sociologie de l'art de Grenoble. Bruxelles: Ante Post. La Lettre Volée. 1994.

WEITZ, Morris, «The Role of Theory in Aesthetics» en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 15, 1956.

WOLLHEIM, Richard, *El arte y sus objetos*, Barcelona: Seix Barral. 1972.

WITTGENSTEIN, Ludwig: *Tractatus Logico-Philosophicus*. Madrid: Alianza. 1994.

WITTGENSTEIN, Ludwig: *Investigaciones Filosóficas*. México: Instituto de Investigaciones

La obra como "palabra cero". Análisis de la condición lingüística de la significación en arte.

Filosóficas de la Universidad Nacional Autónoma de México. 1988.

ZAVALA, Iris: *La postmodernidad y Mijail Bajtín. Una poética dialógica*. Madrid: Espasa Calpe. 1991.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL: TEORÍAS DE LA REPRESENTACIÓN PICTÓRICA Y DE LA IMAGEN

ARNHEIM, Rudolph: *Arte y percepción visual*. Madrid: Alianza. 1974.

ARNHEIM, Rudolph: *El pensamiento visual*. Barcelona: Paidós. 1986.

AUMONT, J: *La imagen*. Buenos Aires: Paidós. 1990.

BARTHES, Roland y VV. AA.: *Roland Barthes, le texte et l'image*. cat expo en Pavillon des Art. 7/5-3/8/86. París: Ed. París: Musées. 1986.

BAXANDALL, Michael: *Modelos de intención. Sobre la explicación histórica de los cuadros*. (1985). Madrid. Herman Blume. 1986.

BENSE, M.: *Introducción a la estética teórico informacional*. Madrid: Alberto Corazón. 1973.

BERGER, John: *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili. 2000.

BLANCO, P. Y GAU: *Fundamentos de la composición pictórica*. Arafo (Tenerife): Ed. Gobierno de Canarias Consejería de Educación, Cultura y Deportes. Dirección General de Universidades e Investigación. 1996.

BOZAL, Valeriano: "Mirada y lenguaje" en *Arte y Escritura* (V.V,AA.) Salamanca: Universidad de Salamanca, 1995.

BOZAL, Valeriano: *Mímesis, las imágenes y las cosas*. Madrid: Visor-La Balsa de la Medusa. 1987.

BRYSON, Norman: *Visión y Pintura: La lógica de la mirada*. (Trad. Consuelo Luca de Tena) Madrid: Alianza. 1991. Tit. Orig. *Vision and painting: The logic of the gaze*. London: Macmillan. 1985.

CARRERE, Alberto y SABORIT, José: *Retórica de la pintura*. Madrid: Cátedra. 2000.

CHALUMEAU, Jean-Luc: *La lecture de l'art*. Paris: Klincksiek. 2002.

CHÉVRIER, J-F.: «El cuadro y los modelos de la experiencia fotográfica», en G. Picazo & J. Ribalta (eds.): *Indiferencia y singularidad. La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.

COLLINGWOOD, R.: *Los principios del arte*. México: Fondo de Cultura Económica. 1978.

CROCE, B.: *Estética como ciencia de la expresión y lingüística general*. Buenos Aires: Nueva Visión. 1973.

DEBRAY, R.: *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*. Barcelona: Paidós. 1994.

DOMINGUEZ REY, Antonio: *Gramática pictórica*. Las Palmas de Gran Canaria: Torre Manrique Publicaciones. 1987.

DONDIS, Donis A.: *La sintaxis de la imagen*. Barcelona: Gustavo Gili. 1976.

DORFLES, Gillo: *El devenir de las artes*. (1970) México: Fondo de Cultura Económica. 1982.

DUFRENNE, Mikel: «Arte y lenguaje». En Revista *Teorema* N° 34. Valencia: 1979.

FOUCAULT, Michel: *De lenguaje y literatura*. (introducción Ángel Gabilondo) (trad. Isidro Herrera Baquero) Barcelona: Paidós. 1996.

FURIÓ, Vicenç: *Ideas y formas en la representación pictórica*. Barcelona: Anthropos. 1991.

GANDELMAN, Claude: *Le regard dans le texte: Image et écriture du Quattrocento au XXe siècle*. París: Meridiens-Klincksieck 1986.

GARVIN, Lucius: "The paradox of aesthetic meaning". En Susanne Langer ed. (VV. AA.): *Reflections on art: a source book of writings by artists, critics and philosophes*. Baltimore: The Johns Hopkins Univ. Press. 1958.

GOMBRICH, E. H.: *Arte e ilusión, estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili, S.A. 1979.

GOMBRICH, E.H.: *Meditaciones sobre un caballo de juguete*. Barcelona: Seix Barral. 1968.

GOODMAN, Nelson: *Los lenguajes del arte*. Barcelona: Seix Barral. 1976.

GOODMAN, Nelson: *Langages de l'art. Une approche de la théorie des symboles*. Nîmes: Ed. Jacqueline Chambon. 1990.

La obra como "palabra cero". Análisis de la condición lingüística de la significación en arte.

GOODMAN, Nelson: *Maneras de hacer mundos*. Madrid: Visor. 1990.

GOODY, Jack: *Representaciones y contradicciones*. Barcelona: Paidós. 1999.

GUBERN, Román: *La mirada opulenta. Exploración de la iconosfera contemporánea*. Barcelona: Gustavo Gili. 1987.

KEPES, Gyorgy: *El lenguaje de la visión*. Buenos Aires, Infinito. 1976. (trad. Enrique L. Revol).

LANGER, Susan: *Problems of Art*. Nueva York: Scribner's Sons. 1954.

LANGER, Susan: *Nueva clave de la filosofía: un estudio acerca del simbolismo de la razón, del rito y del arte*. Buenos Aires: Sur. 1958.

LANGER, Susan: *Los problemas del arte*. Buenos Aires: Ediciones Infinito. 1966.

LANGER, Susan: *Sentimiento y Forma*. México: U.N.A.M. 1967.

LARRAÑAGA, Josu: *Objeto presentado – objeto representado. Relación entre naturaleza muerta e instalación en R. Artschwager*. Madrid: Tesis doctoral. U.C.M., 1997.

LAUDE, J.: "Sobre el análisis de poemas y cuadros". En Monegal, Antonio (ed.): *Literatura y pintura*. Madrid: Arco/Libros. 2000.

LUPIÓN, Daniel: "(Ambigüedad) del signo en el arte." en *Arte y Naturaleza*. Marzo-abril 2003. Madrid.

MOLES, Abraham: *Vers une théorie écologique de l'image*. Paris : Thibault-Laulan (ed.). 1972.

MOLES, Abraham: *Teoría de la Información y percepción estética*. Madrid: Júcar. 1976.

MONEGAL, Antonio (ed.): *Literatura y pintura*. Madrid: Arco/Libros. 2000.

NUSSBAUM, Charles: "Nelson Goodman". En Murray, Chris (ed.): *Pensadores clave sobre el arte: el siglo XX*. Madrid: Cátedra. 2006.

RUBIO MARCO, Salvador: «La imagen del recuerdo: memoria y fotografía desde una perspectiva estético-wittgensteiniana.» (Conferencia pronunciada en el Seminario I+D sobre la Violencia. UCM. 2003.)

SCHAPIRO, Meyer: *Palabras, escritos e imágenes. Semiótica del lenguaje*. Madrid: Encuentro.

2.7. Pertinencia de la significación en arte

1998.

SLEMMONS, Rod: "Entre el lenguaje y la percepción". En *Exit, Escribiendo imágenes*, 16. pp. 24-34.

STEINER, Wendy: *The colors of rhetorics: problems in the relation between modern litterature and painting*. Chicago: University of Chicago Press. 1982.

TOMAS FERRE, Facundo: *Escrito pintado: dialéctica entre escritura e imágenes en la conformación del pensamiento europeo*. (serie Bolsa de la Medusa nº89). Madrid: Visor. 1998.

VINCENT-VILLEPREUX, Alice: *Écritures dans la peinture, pour une étude de l'œuvre de la signature*. Paris: PUF. 1994.

VV. AA.: *Imagen y lenguajes*. Barcelona: Fontanella. 1981.

WALLIS, Brian: «Qué falla en esta imagen: una introducción.» (1984). en Brian Wallis (ed.): *El arte despues de la modernidad. Repensando la representación*. Madrid: Akal. 2001.

WORTH, S.: "Pictures Can't Say Ain't". *Versus* 12. 1975.

ZERI, Federico: *Detrás de la imagen. Conversaciones sobre el arte de leer el arte*. Barcelona: Tusquets. 1989.

ZUNZUNEGUI, S.: *Pensar la imagen*. Madrid: Cátedra. 2007.

BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA: TEORÍA DEL LENGUAJE

ALONSO PUELLES, Andoni: *El arte de lo indecible. Wittgenstein y las vanguardias*. Cáceres: Universidad de Extremadura. 2002.

BARTHES, Roland: *Elementos de semiología*. Madrid: Alberto Corazón. 1971.

BARTHES, Roland: *El susurro del lenguaje: más allá de la palabra y de la escritura*. Barcelona: Paidós. 1987. (Tit. Orig.; BARTHES, Roland: *Le bruissement de la langue*. París: Seuil, D.L. 1984.)

BARTHES, Roland: *Mitologías*. Madrid: Siglo XXI. 1999.

BENVENISTE, E.: *Problèmes de linguistique générale II*. Paris: Gallimard. 1971.

La obra como "palabra cero". Análisis de la condición lingüística de la significación en arte.

CARROLL, John B.: "Introducción" en *Lenguaje, pensamiento y realidad. Selección de escritos*. Barcelona: Barral. 1971.

CASSIRER, Ernest: *Filosofía de las formas simbólicas*. México: Fondo de Cultura Económica. 1971.

CASSIRER, Ernest: *Antropología filosófica*. México: Fondo de Cultura Económica. 1987.

FODOR, Jerry A: *Psicosemántica. El problema del significado en la filosofía de la mente*. Madrid: Tecnos. 1987.

FREGE, Ernest: *Ensayos de semántica y filosofía de la lógica*. (Colección Metropolis). Madrid: Tecnos. 1998.

FREGE, Gottlieb: «Sentido y significado» en *Escritos sobre semántica* (1892). Barcelona: Ariel. 1971.

GOODY, Jack *La lógica de la escritura y la organización de la sociedad*. Madrid: Alianza. 1980.

HARRIS, Marvin: «Lenguaje y cultura.» En Marvin Harris: *Antropología cultural*. (1983). Madrid: Alianza. 2000.

HERRNSTEIN SMITH, B.: *Al margen del discurso*. Madrid: Visor. 1933.

JAKOBSON, Roman: *Ensayos de lingüística general*. Barcelona: Ariel. 1984.

JAKOBSON, R.: *Ensayos de poética*. México: Fondo de cultura económica. 1986.

LEE WHORF, Benjamin: *Lenguaje, pensamiento y realidad. Selección de escritos*. Barcelona: Barral. 1971.

LYONS, John: *Introducción al lenguaje y a la lingüística*. Barcelona: Teide. 1984.

MAGRIS, Claudio: «La indecencia de los signos.» (Sobre la «carta de Lord Chandos»). En VVAA.: *A ciegas*. Barcelona: Anagrama. 2006.

RICHARDS, I. A.: *Lectura y crítica*. (1929) Barcelona: Barral. 1967.

RICHARDS, I.A.: *Principles of literary criticism*. London: Routledge and Kegan Paul. 1970.

RIVIÈRE, Ángel; BELINCHON, Mercedes e IGOA, Jose Manuel: *Psicología del lenguaje. Investigación y Teoría*. Madrid: Trotta. 1992.

SÁNCHEZ DE ZAVALA, Victor: "El pensamiento y el lenguaje" en *Revista de Occidente* nº5.1981.

SAPIR, Edward: *El lenguaje*. México: Fondo de Cultura Económica. 1991.

SAUSSURE, Ferdinand de: *Curso de lingüística general*. Madrid: Alianza. 1994.

SEARLE, John: *Actos de habla*. Madrid: Cátedra. 1980.

STEINER, George: *Extraterritorial: ensayos sobre la literatura y la revolución lingüística*. Barcelona: Barral. 1973.

B.2. BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA: TEORÍA SEMIÓTICA

ALESANDRÍA, J.: *Imagen y metaimagen*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires. 1996.

ÁLVAREZ, Lluís X.: *Signos estéticos y teoría. Crítica de las ciencias del arte*. Barcelona: Anthropos. 1986.

AMOUNT, J.: *La imagen*. Barcelona: Paidós. 1992.

BARDAVIO, José María: *La versatilidad del signo*. Madrid: Alberto Corazón.

BELSON, J.J.: *Gramática del arte*. Madrid: Celeste. 1993.

BONSIEPE, Guy: "Retórica visiva – verbal" en *Marcatré*, núm 19-20, 1965.

CALABRESE, Omar: *El lenguaje del arte*. Barcelona: Paidós. 1987.

CALABRESE, Omar: *La intertextualidad en pintura*. Valencia: Instituto Shakespeare DL. 1990.

CALABRESE, Omar: *Cómo se lee una obra de arte*. Madrid: Cátedra. 1999.

COOK, Albert: *Dimensions of the sign in art*. Hannover: Published for Brown Univ. Press by Univ. Press of New England. 1989.

DE MAURO, Tulio: *Introduzione a la semántica*. Bari: Laterza. 1965.

DE MAURO, Tulio: *Senso e significato*. Bari: Adriatica. 1971.

La obra como "palabra cero". Análisis de la condición lingüística de la significación en arte.

ECO, Umberto: *La estructura ausente*, Barcelona: Lumen. 1975.

ECO, Umberto: *Lector en fábula*. Barcelona: Lumen. 1981.

ECO, Umberto: *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Lumen. 1985.

ECO, Umberto: *Signo*. Barcelona: Labor. 1994.

ECO, Umberto: *Obra abierta*. Barcelona: Ariel. 1990.

ECO, Umberto: "Introduction to semiotics of iconic signs". En *US* nº2.1972.

FLOCH, J.-M.: *Semiótica, marketing y comunicación*. Barcelona: Paidós. 1993.

GARRONI, E.: *La crisi semantica delle arti*. Roma: Officina. 1964.

GARRONI, E.: *Proyecto de semiótica. Mensajes artísticos y lenguajes no-verbales. Problemas técnicos y aplicados*. Col. Comunicación visual. Barcelona: Gustavo Gili. 1998.

GAUTHIER, Guy: *Veinte lecciones sobre la imagen y el sentido*. Madrid: Cátedra. 1996.

GAUTHIER, Guy: *Initiation a la sémiologie de l'image*. París: Service Audiovisuel de la ligue Francaise de l'Enseignement et l'Education Permanente. 1979.

GLUSBERG, Jorge: *Rhetoric of art*. Milan: Giancarlo Politi. 1986.

GREIMAS, A. J.: *Semántica estructural. Investigación metodológica*. Madrid: editorial Gredos. 1971.

GRUPO μ : *Tratado del signo visual. Para una retórica de la imagen*. Madrid: Cátedra. 1993.

GUTIÉRREZ LÓPEZ, Gilberto A.: *Estructura del lenguaje y conocimiento. Sobre la epistemología de la semiótica*. Madrid: Fragua. 1975.

KRISTEVA, Julia: *Semiótica*. Madrid: Fundamentos. 1981.

LOTMAN, Yuri M.: *Estructura del texto artístico*. (trad. Victoriano Imbert. 2º Ed.). Madrid. Istmo. 1982.

LOTMAN, Jurij y Escuela de Tartu: *Semiótica de la cultura*. Madrid: Ed. Cátedra. 1979.

MAGARIÑOS DE MORENTIN, J.: "Hacia un concepto estricto de 'Mundos semióticos posibles'", en *Mundos de ficción (Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica)*, Vol. II: pp. 959-968; Murcia: Universidad de Murcia. 1996.

MALTESE, Corrado: *La semiología del mensaje objetual*. Madrid: Alberto Corazón. 1972.

MARIN, Louis: *Détruire la peinture*. París: Galilée. 1977.

MARIN, Louis: *Estudios semiológicos*. Madrid: Alberto Corazón. 1978

MARIN, Luis: *De la représentation*. París: Seuil. 1994.

MORRIS, Charles: "Science, Art and Technology", *Kenyon Review*, I.

MORRIS, Charles: *La significación y lo significativo*. Madrid: Comunicación. 1974.

MORRIS, Charles: *Fundamentos de una teoría de los signos*. (1964). Barcelona: Paidós. 1985.

MOUNIN, G.: *Introducción a la semiología*. Barcelona: Anagrama. 1972.

MUKAROVSKÝ, Jan: *Arte y semiología*. Madrid: Alberto Corazón. 1971.

MUKAROVSKÝ, Jan: *Escritos de Estética y Semiótica del Arte*. Barcelona: Gustavo Gili. 1977.

NANNI, Luciano : *Per una nuova semiologia dell'arte*. Milano: Garzanti. 1980.

NANNI, Luciano : "Art et critique: la liberté en tant que pertinence" En *Cahiers Ferdinand de Saussure*, n.45, a. 1991.

OGDEN, C. K. y RICHARDS, I. A.: *El significado del significado (1923)*. Barcelona: Paidós. 1954.

PASSERON, R. : *L'oeuvre d'art et les fonctions de l'apparence*. Paris : Plon. 1962.

PEIRCE, Ch. S.: *Collected Papers*. (1931) Volume I: Principles of Philosophy. Volume II: Elements of Logic. Volume III: Exact Logic. Volume IV: The Simplest Mathematics. Volume V: Pragmatism and Pragmaticism. Volume VI: Scientific Metaphysics. Volume VII: Science and Philosophy. Volume VIII: Reviews, Correspondence, and Bibliography. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press. 1965.

PEREZ CARREÑO, Francisca: *Los placeres del parecido. Icono y representación*. Madrid: Visor. 1988.

La obra como "palabra cero". Análisis de la condición lingüística de la significación en arte.

PEREZ CARREÑO, Francisca: "La imagen en el texto." en *La Balsa de la Medusa*, nº 19-20. 1991.

PEREZ CARREÑO, Francisca: "Imágenes y metáforas: una relación no tan feliz". En *La Balsa de la Medusa*, nº 50. 1999.

PERICOT, J.: *Servirse de la imagen. Un análisis pragmático de la imagen*. Barcelona. Ariel. 1987.

PRIETO, Luis J.: *Mensajes y señales*. Barcelona: Seix Barral. 1967.

PRIETO, Luis J.: *Pertinence et pratique, Essai de sémiologie*. Paris: Editions de Minuit. 1975.

RAMOS IRIZAR, A.: *Semiología del discurso artístico*. Bilbao: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco. 1998.

RAVERA, Rosa María: *Estética y semiótica*. Rosario (Argentina): Editorial Ross Fundación. 1988.

REZNIKOV: *Semiótica y teoría del conocimiento*. Madrid: Ed. Alberto Corazón. 1970.

RUBERT DE VENTOS, X.: *Teoría de la Sensibilidad*. Barcelona: Península, 1973.

SÁNCHEZ CORRAL, L.: *Semiótica de la publicidad*. Madrid: Síntesis. 1997.

SCOTT, Clive: *The spoken image. Photography and Language*. London: Reaktion. 1999.

TODOROV, T.: *Teorías del símbolo*. Caracas: Monte Ávila. 1993.

USPENSKY, B. A.: "Left and Right in Icon Painting". En *Semiotica* 13. 1975

VOLLI, Ugo: "Some possible developments of the concept of iconism." En *VS*. Nº3, 1972. pp. 14-30.

VOLLI, Ugo: "É possibile una semiótica dell'arte?". en *La Scienza e l'arte* Milán: U. Volli. Mazzuta. 1972.

VV. AA.: *El sistema de los signos: teoría y práctica del estructuralismo soviético*. Ed. Alberto Corazón.

VILCHES, L.: *La lectura de la imagen, Prensa, cine, televisión*. Barcelona: Paidós. 1984.

B.3. BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA: TEORÍAS PSICO-COGNITIVAS DE LA REPRESENTACIÓN

FAUCONNIER, Pilles: *Espaces Mentaux. Aspects de la construction du sens dans les langues naturelles*. Paris: Minuit. 1984.

FAUCONNIER, Gilles & TURNER, Mark : «Conceptual Integration Networks », en *Cognitive Science*, Vol.22, N.2: pp. 133-187. 1998.

FODOR, J.: *Lenguaje del pensamiento* (1975). Madrid: Alianza. 1984.

KOSSLYN, S. M.: “Imágenes, proposiciones y la forma de las representaciones internas”, en García-Albea, J. E. *Percepción y computación*. Madrid: Ediciones Pirámide S.A. 1986.

MARR, D.: “Analyzing Natural Images: A Computational Theory of Texture Vision”, en *Cold Spring Harbor Symposium of Quantitative Biology*, vol. 40: pp. 647-662. 1976.

MARR, D.: *Vision*. New York: W. H. Freeman. 1982.

MAYER, Richard: *Mecanismos del pensamiento*. México: Ed. Pau México. 1978.

NEISSER, U., *Procesos cognitivos y realidad. Principios e implicaciones de la psicología cognitiva*, Madrid: Marova. 1981.

OSGOOD, C. E.: *Method and Theory in experimental psychology*. New York: Oxford. 1953.

POZO, J. I.: *Teorías cognitivas del aprendizaje*. Madrid: Morata. 1994.

RIVIÈRE, Angel: *Razonamiento y representación*. Madrid: Siglo XXI. 1986.

RIVIÈRE, Angel: “Sobre la multiplicidad de las representaciones. Un viaje por los vericuetos de los lenguajes del pensamiento.” En J. Mayor (Ed). *Actividad humana y procesos cognitivos*. Madrid: Alhambra. 1985.

SACKS, Oliver: *Veo una voz. Viaje al mundo de los sordos*. (1990). Barcelona: Anagrama. 2003.

STERNBERG, Robert J.: *Más allá del cociente intelectual: una teoría triárquica de la inteligencia humana*. Bilbao: Desclée de Brouwer. 1990.

STOLNITZ, Jérôme: “On the Cognitive Triviality of Art”. En *British Journal of Aesthetics* nº32, 1992. p.193.

La obra como “palabra cero”. Análisis de la condición lingüística de la significación en arte.

ULLMAN, S.: *High-level Vision. Object Recognition and Visual Cognition*. Cambridge, London: The MIT Press. 1996.

BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA: WASSILI KANDINSKY

ITTEN, Johannes: *L'art de la couleur. Paris: Dessain et Tolra*, 1979.

KANDINSKY, Wassili: *Cursos de la bauhaus*. Madrid: Alianza. 1983.

KANDINSKY, Wassili: *De lo espiritual en el arte*. Barcelona: Paidós. 2001.

KANDINSKY, Wassili: *La gramática de la creación. El futuro de la pintura*. Barcelona: Paidós. 2000.

KANDINSKY, Wassili: *Punto y línea sobre el plano. Contribución al análisis de los elementos pictóricos*. Barcelona: Barral; Labor. 1984.

HERZOGENRATH, Wulf y KRAUSS, Stefan: *Utopías de la Bauhaus*. Centro de Arte Reina Sofía. Madrid: Ministerio de Cultura. 1988.

WICK, Rainer: *La pedagogía de la Bauhaus*. Madrid: Alianza Editorial. 1986.

II. LA SOBREDETERMINACIÓN LINGÜÍSTICA DE LA SIGNIFICACIÓN VISUAL

2.1. EL PROBLEMA DEL SIGNIFICADO OCULTO EN LAS TEORÍAS FORMALISTAS DEL ARTE

“El arte de los libros de arte tiene una sorprendente ventaja sobre el producto en bruto del estudio: aparece en un contexto de conocimiento. [...] mirar pinturas no garantiza un incremento mental equivalente... La experiencia directa del arte contribuye a una viva sensación de ignorancia”.

Harold Rosenberg

Tras el sobrevuelo de la Primera Parte de algunas cuestiones relevantes sobre el arte como lenguaje, cuestionaremos ahora, a modo de introducción a la Segunda Parte de la tesis, la pertinencia de la pregunta “¿qué significa este cuadro?”. Trataremos de poner en tela de juicio la viabilidad de nuestra forma de interrogar y comprender el arte, pero también de señalar la necesidad de adaptar nuestras herramientas interpretativas a las condiciones de la visualidad en nuestra cultura. Partimos de la extendida idea de *significado oculto* en la pintura, en el sentido de un remanente de la imagen sofisticadamente codificado, al cual sólo historiadores, críticos y otros profesionales del arte pueden acceder plenamente. Nuestra intención no es dar las “claves secretas” que nos permiten descifrar un cuadro como si de un jeroglífico se tratara sino, al contrario, hablar de las posibles construcciones del significado según el enfoque epistemológico adoptado. Veremos en particular la interpretación desde el paradigma lingüístico, que tanto defendieron las teorías formalistas, así como otras versiones que a continuación creyeron en un lenguaje autónomo de los signos visuales.

Mostraremos como este tipo de lecturas, que conlleva implícito una idea del arte como lenguaje, está íntimamente relacionado con las teorías formalistas que parten del paradigma lingüístico del significado como modelo para las interpretaciones del arte. Y esto es especialmente cierto para todos aquellos discursos que creyeron en un lenguaje autónomo de los signos visuales porque da lugar a falacias interpretativas, sobre todo cuando pretende exponer la totalidad del significado de una obra excluyendo otras posibilidades de construcción del significado. Este método ha sido abusivamente utilizado sin someter a crítica su condición lingüística y sin tener en cuenta sus consecuencias sobre nuestras expectativas del arte. Aunque útil para abordar cuestiones analíticas y pedagógicas, es sin embargo poco adecuado para enfrentarse a la ductilidad del arte actual.

Ya no podemos ignorar que las imágenes del arte están sometidas a los mismos regímenes escópicos de recepción que el resto de las imágenes de difusión masiva. Como dice W.J.T. Mitchell la pregunta ya no es ¿qué significan las imágenes?, sino ¿qué es lo que quieren las imagen?

2.1.1. El significado oculto según Bourdieu

En un texto de los años 70¹, el sociólogo francés Pierre Bourdieu advertía que a la elite cultural le interesa dejar pensar que las obras de arte se fundamentan en un lenguaje oculto que sólo unos cuantos pueden descifrar de forma “natural”, sugiriendo así que sólo aquellos que poseen una predisposición favorable – una sensibilidad y gusto innatos – pueden entender y apreciar el arte. Este elite minoritaria no especifica la naturaleza de dicha predisposición, aunque sí deja bien claro, a través del control de los medios de difusión del arte, que no todos poseen dicha facultad de comprensión ya que es patrimonio de una determinada clase social: la burguesía culta. Según Bourdieu, al no revelar los códigos convencionales que se manejan, disfrazándolos de naturalidad, como si de un don se tratara, se veta el acceso a la cultura a los grupos más desfavorecidos, preservando así las diferencias de clases, apropiándose de la producción artística como índice diferenciador. Esta observación le conduce a una de sus tesis más conocidas que asegura que la función primordial de las instituciones del arte es la de preservar las diferencias de clases. Podemos añadir que en la actualidad una parte considerable del arte contemporáneo contribuye con su complejidad y hermetismo deliberado a mantener en pie dicha lógica institucional, alimentando el mercado con artefactos sofisticados que ante todo rechazan posicionamientos ideológicos o conceptuales. En un texto posterior Bourdieu explica:

“[...] no hay percepción que no incorpore un código inconsciente y que evoque radicalmente el mito del “ojo nuevo” como una concesión a la ingenuidad y a la inocencia. Si los espectadores menos cultivados de nuestras sociedades son tan propensos a exigir el realismo de la representación es, entre otras razones, porque, careciendo de categorías de percepción específicas, no pueden aplicar a las obras de la cultura erudita otra cifra que aquella que les permite aprehender los objetos de su entorno cotidiano como dotados de sentido”²

Este autor reconoce por otra parte que cuando el contexto lo permite el arte no se reduce a su función institucional, sino que es un agente imprescindible en cualquier individuo para mirar hacia el entorno cotidiano con una conciencia exigente, crítica y activa. Tras realizar estudios sociológicos aplicados a amplios sectores de población, concluye que la competencia en arte está directamente relacionada con la necesidad de frecuentar las obras de arte y visitar a los museos, y que esta necesidad depende ante todo del nivel de educación artística. Por esta razón, la percepción e interpretación del especialista ante las formas y colores de una pintura abstracta de Mondrian, por ejemplo, suele ser distinta a la del profano, ya que el primero ha aprendido –a través de la escuela, la universidad, las lecturas, las discusiones en su entorno familiar y social, la frecuente visita a exposiciones, etc.– nuevos códigos y hábitos perceptivos

¹ Bourdieu, P. y Darbel, A: *L'amour de l'art*. Paris: Ed. Minuit. 1966. Trad. Al castellano: Bourdieu, P. y Darbel, A.: *El amor al arte. Los museos europeos y su público*. Barcelona: Paidós. 2003.

² Bourdieu, Pierre: “Elementos de una teoría sociológica de la percepción artística” en A. Silbermann y otros: *Sociología del arte*. Buenos Aires. Nueva Visión. 1971. p 47.

que el segundo desconoce porque no ha tenido el mismo acceso a una cultura que los enseña, los utiliza y los manipula. Los grupos sociales dominantes, al ocultar que esta capacidad perceptiva e interpretativa es aprendida, refuerzan su posición privilegiada dentro del orden social existente.

El discurso de Bourdieu, de claro corte marxista, puede parecer algo trasnochado por lo que suponen sus alusiones a las diferencias de clases, pero no deja de contener un trasfondo de verdad pragmática que sigue en vigor hoy en día, eso sí, desviado hacia intereses instigados por las leyes de mercado y las diferencias de poder adquisitivo.

La idea de que el arte sirve intereses que no son los que se le suele atribuir, como acabamos de ver, es una sospecha que afecta a todo el arte contemporáneo. Un gran sector del público lo considera como un fraude ya que “se ha vendido” al mercado, al espectáculo, la provocación, la gratuidad de intereses ajenos, desatendiendo aquello que realmente debería tratar.

2.1.2. Insuficiencias del significado formalista

Sin embargo la cuestión es bastante más compleja, y el arte contemporáneo no es un fraude mayor que el arte de cualquier otra época. En mi opinión la idea de un código oculto tras la obra de arte, además del interesante enfoque sociológico enunciado por Bourdieu, tiene su origen en los modos que tenemos de ver y pensar conceptualmente el arte -lo que llamaremos de aquí en adelante los *modos de atención*-, es decir en razones de índole epistemológico.

Ante todo es necesario repensar la idea de significado en el arte, ya que es una noción que damos por sentado y no solemos cuestionar. En la mayoría de los casos se entiende como una cualidad inherente a la obra que no debe ser problematizada sino dilucidada, como si todas las obras poseyeran por derecho propio un significado a la espera de ser interpretado y comprendido. Es algo parecido a lo que ocurre con las señales de tráfico. Una señal que prohíbe el paso significa “prohibido pasar”, sin más preguntas. Es como si el significado de algo fuese simplemente aquello que entendemos convencionalmente que significa, independientemente del enfoque o interés que tengamos sobre la cuestión o de cómo hayamos adquirido el conocimiento de su significado.

En arte el problema se multiplica porque todos hablan de significado como si el concepto en sí fuese algo evidente -ya sea de forma unívoca o plural-, algo que no requiere revisión. Sin embargo, la realidad nos muestra que el concepto de significado no es compartido en absoluto, ni tampoco existe un método unificado para averiguar el sentido de una obra de arte. No es lo mismo tratar de comprender una obra por sí misma, que interpretar su tema, encontrar su significado simbólico o el sentido que quiso darle su autor, como tampoco es igual interpretarla como síntoma de su época o utilizarla como pretexto para la reflexión lingüística o filosófica, o incluso como hecho histórico fruto de una evolución estilística de las formas de la representación. De entre todos los significados que podemos construir a partir de una pintura, al historiador del

arte, por ejemplo, le interesará principalmente aquel que la obra pretendía comunicar cuando fue realizada.

En el sentir general de un amplio sector de la población, sin embargo, el significado de una obra debería estar en ella misma, y además coincidir con las intenciones del autor, independientemente del sentido que pudiésemos inferir de su aparición en un contexto histórico determinado y de las posibles influencias externas que le estuvieran afectando. La creencia más extendida es que un espectador ante una obra debería poder descubrir su significado sólo con leerla detenidamente. Esta idea nos conduce directamente a la falacia del código oculto, que considera la obra como si fuese un lenguaje plástico que debemos descifrar.

Si nos preguntamos sobre el significado del cuadro de Piet Mondrian *Composición con líneas amarillas* de 1933, nos encontramos inmediatamente en una encrucijada de posibilidades interpretativas y, probablemente, surgirán muchos más interrogantes que respuestas.

Cuando adoptamos un enfoque formalista, lo primero que solemos hacer es un inventario de aquello que nos es dado a ver. Cuatro líneas amarillas sobre un fondo blanco en forma de rombo regular.

En segundo lugar solemos resaltar aquello que nos parece sobresaliente o poco convencional. La disposición en rombo del cuadro. La sobriedad formal.

En tercer lugar ante el asalto de interrogantes tratamos de enunciar algunas hipótesis y de inferir algunos significados.

A la pregunta ¿Cuál es el significado de este cuadro? Constatamos inmediatamente que la simple observación no nos permite deducir una respuesta definitiva y eso por muchas razones que veremos más adelante. De momento vamos a ver lo que podemos decir de él si nos atenemos sólo a lo que vemos.

A primera vista la *Composición con líneas amarillas* parece muy sencilla, por no decir simplista. Falsa impresión ya que está llena de sutilezas.

Llama la atención la disposición del cuadrado sobre uno de sus vértices, como un rombo. Si no conectamos este dato con lo que sabemos o con nuestra experiencia perceptiva previa, esta disposición formal quedará como un capricho estilístico o una anécdota. Pero si lo hacemos veremos que tenemos el hábito de ver cuadros en formatos cuadrados lo que les confiere gran estabilidad. Mondrian genera una interferencia colocándonos el cuadrado sobre un vértice en un permanente potencial de movimiento basculante. Un primer dato interesante es que consigue dinamizar la composición dirigiendo nuestra mirada hacia el soporte y no hacia el contenido pictórico (que es estable), hace entrar por lo tanto el soporte en el juego formal del cuadro, soporte que antes no era más que convención, una ventana en la que aparecía la representación.

Un historiador del arte también podría relacionar este hecho con un acontecimiento biográfico

2.1. *El problema del significado oculto en las teorías formalistas del arte*

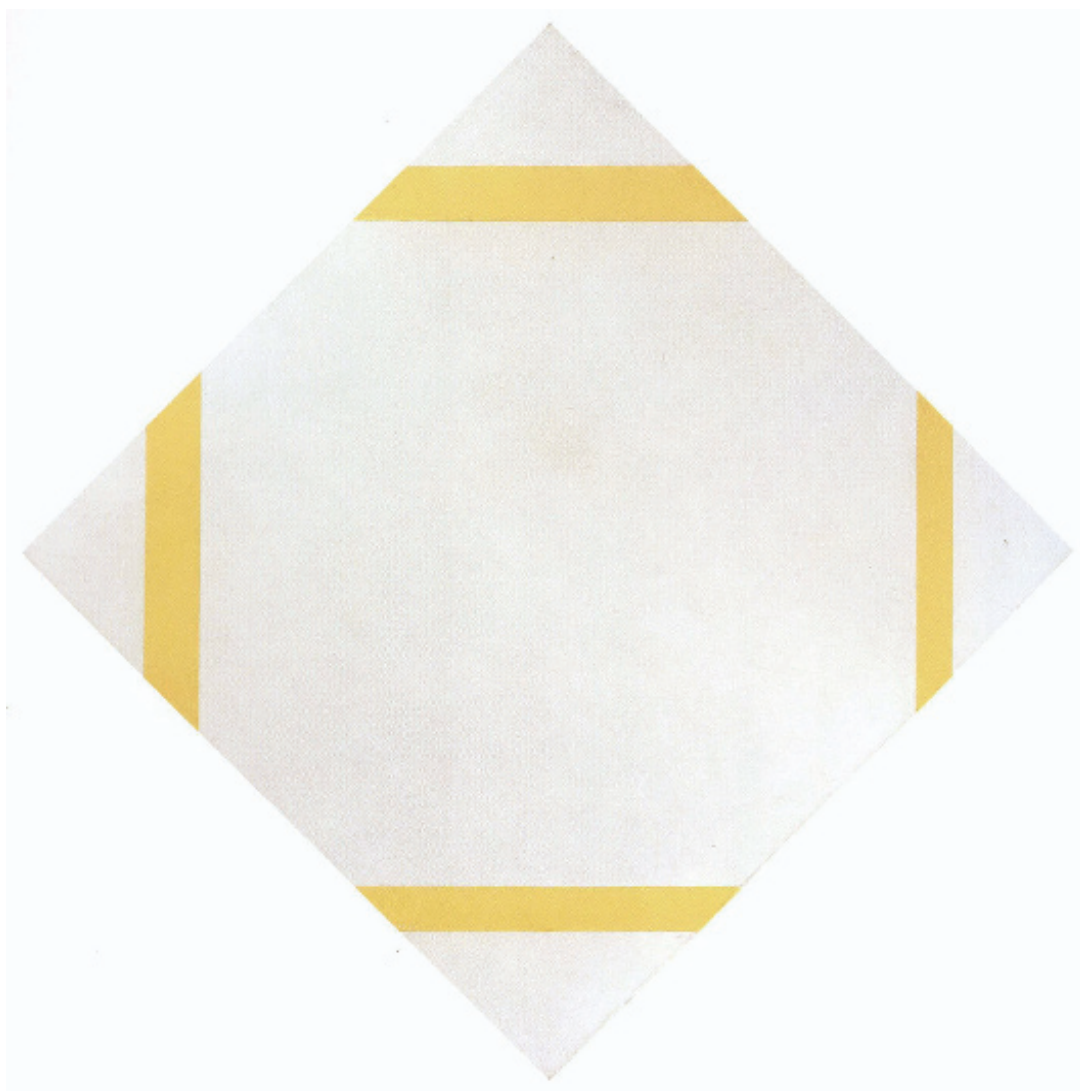


Figura 26. Piet Mondrian: *Composición con líneas amarillas*. Óleo sobre lienzo. En diagonal 113 cm. x 113 cm. 1933.

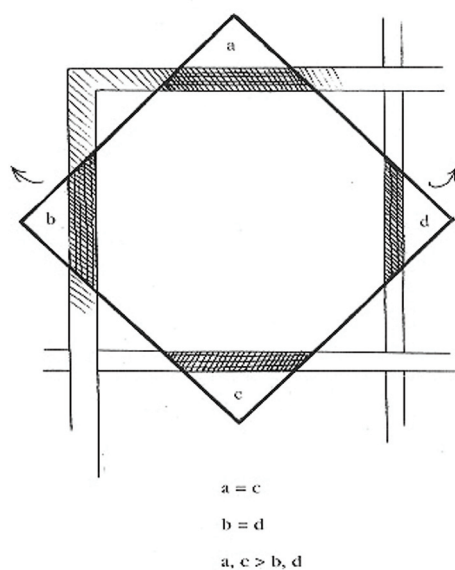


Figura 27. Esquema compositivo de *Composición con líneas amarillas* de Piet Mondrian.

de la vida de Mondrian. En 1925 el artista dejó el grupo De Stijl del que formaba parte por estar en desacuerdo con aquellos que querían derogar los estrictos principios que debían observar, en particular la regla que dictaminaba el uso exclusivo de horizontales y verticales en las composiciones. Sin embargo, atrapado en un sistema excesivamente estático, y sensible tal vez a la aportación de la diagonal introducida por Van Doesburg, Mondrian decide inclinar el soporte, solución que no afecta a su rígido sistema pictórico ortogonal.

Además vemos cuatro bandas de color amarillo que recortan cuatro triángulos isósceles. Una primera sutileza es que esos cuatro triángulos no son iguales en superficie. En una descripción del cuadro publicada en *Voir et Comprendre la Peinture*³, el autor francés Bernard Rancillac comenta que los triángulos laterales tienen un área más pequeña, lo que les confiere sensación de lejanía. Podemos estar o no de acuerdo con esta afirmación, pero es cierto que a pesar de no ser una imagen figurativa los reflejos visuales debidos a la perspectiva cónica convencional no dejan de actuar.

Por otra parte si prolongamos virtualmente las bandas amarillas más allá de los límites del soporte (efecto perceptivo psicológico que describe “la ley de continuidad” de la Gestalt) se dibuja un cuadrado amarillo. Este es aproximadamente equivalente en superficie al cuadrado del soporte, pero en cambio es estático. Si observamos con detenimiento advertiremos una nueva sutileza: las bandas de arriba y de la izquierda son más anchas que las otras dos, y la de la derecha es la más estrecha de todas. Lo cual nos permite entrever que no

³ Rancillac, Bernard: *Voir et Comprendre la Peinture*. Paris: Dessain et Tolra. 2002.

se trata en realidad de un cuadrado delimitado por bandas amarillas sino de una trama que arroja algo más de incertidumbre sobre lo que creíamos percibir. Tendemos a percibir las bandas amarillas como barras sobre un fondo, el blanco se asemeja ahora más a un espacio que a un plano sólido, en este espacio las barras parecen alejarse a medida que se estrechan. Las bandas no se cruzan físicamente en el espacio, sino sólo visualmente, salvo la vertical de la izquierda y la horizontal de arriba. La sensación de estar viendo un cuadrado de contornos amarillos interfiere en el discernimiento del ancho de las bandas, tendemos a eliminar las pequeñas diferencias tal y como lo describe la “ley de la pregnancia”, es decir que tendemos naturalmente a simplificar las formas y nivelar las pequeñas diferencias.

En este cuadro de Mondrian la mirada es solicitada por múltiples y dinámicas propuestas a pesar de su aparente sencillez. Lo que parecía obvio a primera vista se revela complejo e incierto. Poco más podríamos decir de aquello que se nos presenta a la vista, salvo tal vez que la composición está equilibrada a pesar de sus asimetrías. La explicación según las teorías formalistas de la Gestalt es que todo elemento que se sitúe a la izquierda del eje vertical del cuadro tiene un peso (psicológico) mayor que si se situase a la derecha. Este fenómeno se debe al hábito que tenemos en nuestra cultura de leer de izquierda a derecha, de modo que recorremos el cuadro en ese sentido arrastrando las formas de paso. El cuadro resulta por lo tanto estar equilibrado ya que la banda de la izquierda es más ancha pero se equilibra con una banda más estrecha pero psicológicamente más alejada del eje vertical, es decir con mayor peso relativo debido al efecto palanca.

Hasta aquí con lo que vemos, también podríamos decir que hasta aquí llega el análisis formal del cuadro. Afirmar como hacen los formalistas que el significado de un cuadro se infiere a partir de su análisis formal resulta ser una falacia. ¿Qué significa este cuadro aislado de todo contexto histórico, fuera de las intenciones explícitas del autor, fuera de nuestros modos de atención? Nada. Nada podemos inferir si nos ceñimos al análisis formal por sí sólo, al no ser que entendamos como significado el juego plástico que nos plantea el autor, colores disposición y organización del cuadro. No obstante este juego no es relevante sino como capricho estilístico mientras no se le conecte con los discursos estéticos y culturales de su época. De hecho, a pesar del esfuerzo por mantener el análisis en el plano estrictamente formal, no hemos podido evitar hacer referencia a hechos culturales externos al cuadro como los hábitos de ver pinturas en formatos cuadrados o de leer de izquierda a derecha que influyen sobre nuestro modo de percibir las formas.

Algunos, como el crítico de arte norteamericano Clement Greenberg, sostienen que aquí acaba el discurso sobre el arte, que todo lo que podamos decir a partir de este punto es pura retórica improductiva, que el arte es un discurso en sí mismo y par sí mismo, fiel al lema modernista del arte por el arte.

El teórico de la Gestalt⁴ Rudolph Arnhem, por su parte, sostiene que existe lo que él denomina un pensamiento visual y que el principal significado de una obra de arte se deriva de modo

⁴ Escuela psicológica de la forma perceptual.

directo de la estructura de su esquema compositivo básico. Este enfoque es, en nuestra opinión, el más coincidente con el del público en general y con un amplio sector de la teoría del arte. Examinaremos a continuación lo que Arnheim entiende exactamente por significado.

En la introducción de su libro *El poder del centro* dedicado al estudio de la composición en las artes visuales podemos leer lo siguiente:

“¿Para qué sirve la forma si no es para hacer visible un contenido? Este libro -continúa- se propone presentar algunos de los principios en virtud de los cuales se organizan las formas en la pintura, la escultura y la arquitectura, pero sólo para poner de manifiesto que el esquema visible representa en todos los casos un enunciado simbólico sobre la condición humana. [...] Mi trabajo descansa en el supuesto de que el portador de significado más potente es el impacto inmediato de la forma perceptual”.⁵

Queda claro por tanto que para Arnheim el significado de una obra se deriva del “impacto inmediato” que produce su organización formal. No obstante al revisar sus análisis ni se advierte este “impacto” ni se encuentra en qué lugar explica el significado de las obras que comenta. Uno de los análisis formales y compositivos más completos del libro se lo dedica a un cuadro de Matisse titulado calabazas. (El análisis es de una naturaleza similar al que hemos hecho del cuadro de Mondrian, atendiendo sólo a lo que se ve en el cuadro). Llama la atención la riqueza de relaciones formales que Arnheim es capaz de describir, sin embargo por más que examinamos su comentario no advertimos dónde ni cómo se refleja lo que él mismo llama una “profusión de significados” reflejados en la estructura formal. A menos, naturalmente, que para Arnheim este aspecto se reduzca a un problema de pesos y contrapesos, lo cual no concuerda con su anterior definición del significado como “un enunciado simbólico sobre la condición humana”.

No es nuestra intención desacreditar el importantísimo trabajo desarrollado por Arnheim sobre las leyes perceptivas, que se ha convertido en un instrumento analítico imprescindible para entender los mecanismos perceptivos de las formas visuales. Simplemente queremos poner de manifiesto que a pesar de que Arnheim anuncia reiteradamente que el significado de un cuadro se desprende de sus relaciones formales, jamás lo aborda directamente. Lo que en realidad es previsible, ya que las formas por sí solas no desvelan sus significados. Si bien es cierto que el significado va unido a las formas, también lo es su extrema sensibilidad a las circunstancias externas a ellas. El error de los análisis formales es que ignoran la intencionalidad como juego discursivo entre autor y receptor, el contexto y otros parámetros que entran en juego en los procesos de significación.

Así en muchos análisis del significado realizados por autores que se dicen formalistas aparecen elementos externos a los que simplemente vemos en el cuadro, lo cual invalida toda teoría formalista estricta. El propio Heinrich Wölfflin, uno de lo más destacados historiadores

⁵ Arnheim, Rudolph: *El poder del centro. Estudio sobre la composición en las artes visuales*. Madrid: Alianza. 1984. pp 12-13.

formalistas del arte, se refirió a menudo a las “circunstancias externas” para intentar explicar los motivos del cambio de los estilos en el arte.

Para interpretar el cuadro de Mondrian es imprescindible aportar elementos biográficos, históricos o culturales, sobre todo si queremos tener una idea más precisa de las intenciones del artista. Bernard Rancillac, por ejemplo, compara “Composición con líneas amarillas” con otros cuadros anteriores producidos por el pintor, explicando así la genealogía formal de su obra. También nos inscribe al artista en el contexto de su época, relacionándolo con otros movimientos pictóricos como el cubismo. Mondrian, según este y muchos otros autores, lleva hasta sus últimas consecuencias las lecciones de Cézanne, dando un salto que ni Picasso, ni Braque, ni Juan Gris se atrevieron a dar: Poner de manifiesto el esqueleto de lo visible, su estructura básica, reduciendo el cuadro a una composición abstracta y geométrica pura. Nos habla del anhelo de una belleza ideal del mundo que Mondrian busca más allá de la superficie visible de las cosas. Y esta búsqueda la entronca con una tradición de la pintura holandesa cuyo origen se encontraría en Vermeer: una pintura del silencio, del recogimiento místico que el maestro de Delft expresaba en la luz íntima y en la composición perfectamente equilibrada de sus cuadros.

También se puede “utilizar” la pintura de Mondrian para ilustrar el nacimiento del arte abstracto, según el tradicional discurso de la historia del arte. Observándola desde la perspectiva de la historia tradicional de los desarrollos estilísticos, como si sus cuadros fuesen faros que iluminan y reafirman los discursos estéticos. De esta forma se extrae otro tipo de significado, probablemente más interesado pero no por ello menos interesante.

Sin embargo, a pesar de las posibles interpretaciones sobre el sentido en pintura, el problema persiste: no hay consenso sobre lo que debería ser “el” significado de una pintura concreta. ¿Es acaso “el silencio” que se supone expresa el cuadro de Mondrian según Rancillac, o es la emancipación definitiva de la pintura de toda función servil al mundo visible, iniciando así la pintura abstracta como narran muchos historiadores del arte? ¿O tal vez es el concepto de pureza absoluta y universalidad de la pintura que perseguía el propio Mondrian? El hecho de que su propósito se revelara utópico e inexacto ¿le resta valor a ese tipo de significado? ¿Debe ser el significado siempre un valor de verdad como defiende la teoría heideggeriana de la “desocultación”? ¿O puede que esas mismas incoherencias y falacias sean significativas para entender “el espíritu de una época”? ¿Es todo ello, y tal vez mucho más el significado? ¿O es esa apertura a la interpretación (entendida como riqueza semántica) lo que precisamente confiere un valor excepcional a esta obra?

Sea cual sea la respuesta es obvio que las formas, por sí solas, no nos revelarán el significado, y esta observación es suficiente para derrumbar cualquier noción de significado oculto en las teorías formalistas estrictas.

2.1.3. La falacia del recorrido visual

El hecho de que las formas determinen ciertas leyes perceptuales a un nivel fisiológico y psicológico, como el hecho de que una forma de color rojo estimula más nuestro sistema nervioso que otra de color azul, no debe conducir obligatoriamente a la conclusión de que dichas formas tienen una vida autónoma e independiente del mundo que les rodea, y mucho menos que constituyen un lenguaje por sí mismas.

Las ilusiones ópticas son imágenes que generan efectos cinéticos (o de otra índole) aunque en realidad son estáticas. El efecto no desaparece por más que sepamos que se trata de una ilusión, estamos bajo su control y eso nos fascina. Estos efectos psicológicos contribuyen a fortalecer la idea de que las formas plásticas poseen cualidades visuales propias. Llegados a este punto muchos teóricos del arte dan el paso y piensan que estas mismas formas son capaces de establecer un lenguaje no verbal por sí mismas, algo así como el lenguaje gestual de los sordomudos. Ante una de estas imágenes al espectador sólo le quedaría abdicar y someterse sin resistencia al dictamen de lo visual. En este supuesto lo que vemos determina por completo lo que podemos saber de la imagen. La interpretación artística se convierte en una ciencia lingüística del signo pictórico (no forzosamente convencional), semejante al modo de conocimiento de la ciencia ante los fenómenos naturales, en el que el objeto o fenómeno se estudia a partir de sus cualidades intrínsecas.

Si fuese así, podríamos declarar que las formas plásticas someten nuestro entendimiento a sus propias leyes. En consecuencia, para quienes han franqueado ese peligroso umbral, se legitima la arraigada creencia (repetida hasta la saciedad en los manuales de pintura) de que una imagen bien compuesta determinará el recorrido de la mirada del espectador, es decir que la controlará de forma que este leerá y comprenderá la pintura en un determinado orden dictado por las formas de la composición. El hecho de que el artista utilice recursos plásticos para destacar lo que estima importante o para equilibrar una composición relacionando formas de un mismo color por ejemplo, no significa que la obra controle el recorrido de la mirada. Es un lugar común en la mayoría de los enfoques formalistas sobreestimar la capacidad de las líneas, formas y colores para guiar linealmente el ojo del observador y así determinar el resultado de la percepción. Pero nuestros ojos son más independientes y menos inocentes de lo que estas teorías quieren indicar.

Investigaciones realizadas sobre los movimientos oculares fotografiados durante la exploración de imágenes demuestran la independencia con respecto a la linealidad de la percepción visual. El estudio llevado a cabo por G.T. Buswell y publicado en 1935 bajo el título *How people look at pictures*⁶, puso claramente de relieve que los movimientos de los ojos son irregulares. Mostró también que las fijaciones oculares se dispersan por la imagen y que con frecuencia se concentran en determinados puntos de interés, pero que el orden de las fijaciones y el tiempo de las mismas eran completamente diferentes en cada sujeto. Los puntos que presentan mayor

⁶ G.T. Buswell: *How people look at pictures*. Chicago: The University of Chicago Press. 1935.

densidad de fijación son aquellos que ofrecen mayor densidad de información al observador, como por ejemplo los rostros de los personajes de una escena.

El siguiente esquema nos muestra los movimientos oculares de siete observadores al examinar libremente durante tres minutos el cuadro de I.E. Repin titulado *Un visitante inesperado*. Se perciben perfectamente los puntos de fijación en los siete rostros de la escena, pero queda patente que los recorridos son distintos. Incluso podríamos decir que algunos como los números 3 y 4 hacen un recorrido relacional, barriando la imagen en sentido transversal, conectando los personajes entre sí, mientras que el número 7 por ejemplo hace un recorrido más nominalista tratando de identificar los personajes uno tras otro en un movimiento ocular más vertical.

Lo que queremos destacar aquí es que percibir una imagen no es un proceso de lectura lineal controlado desde su fase de producción, como la frase que escribimos que sólo tiene un sentido de lectura. Las aptitudes y filtros mentales del observador determinan en gran medida el recorrido de esta peculiar “lectura” (en sentido amplio) de una pintura. La percepción se plantearía básicamente desde el sujeto y no desde el objeto. El modo en que un espectador mira un cuadro depende tanto de sus competencias en arte, como de la información que busca.

Todos hemos comprobado alguna vez que una forma tiene que adquirir algún significado para que la recordemos. A este respecto Gombrich, de nuevo, nos dice que:

“[...] es poco probable que avancemos hacia una mejor comprensión del funcionamiento de las imágenes si no

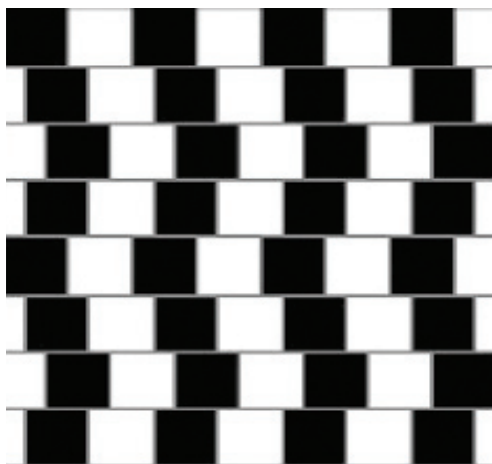


Figura 28. Ilusión óptica: Desviación perceptiva de las líneas horizontales paralelas.

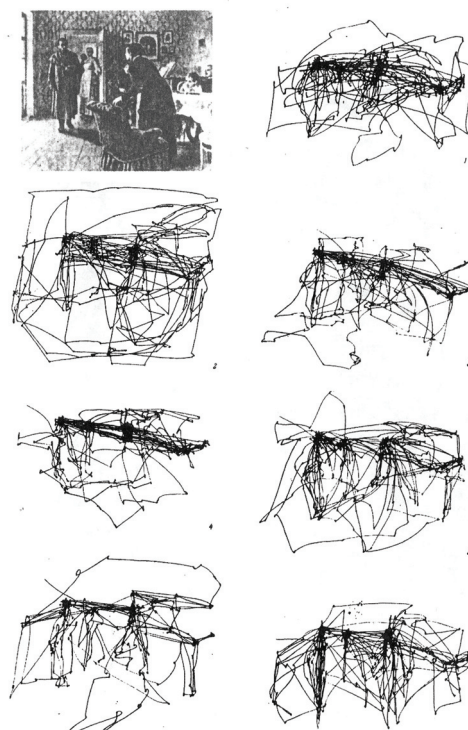


Figura 29. Estudio G. T. Buswell de 1935 de los movimientos oculares de siete observadores al examinar el cuadro de I.E. Repin: *Un visitante inesperado* (situado arriba a la izquierda).

partimos del supuesto de que nuestros sentidos nos fueron dados para aprehender, no formas, sino significados"⁷

Si esta afirmación es cierta serían las formas las que estarían totalmente condicionadas por los significados previos o encontrados. Lo que sabemos condicionaría lo que vemos de forma determinante.

Pero me temo que las cosas no son tan sencillas. Pensadores estructuralistas de distintos campos destacan que el significado no está en el objeto ni tampoco en un sujeto independiente, sino que es un efecto de la cultura. El significado se construye en este caso en los hábitos de lectura que hemos adquirido.

2.1.4. La intencionalidad como significado

No cabe duda de que nuestra mente interrogante siempre busca encontrar un sentido a lo que ve. Pero no es lo mismo encontrar un sentido a lo que vemos que encontrar el sentido que quiso darle su autor. Si la pregunta consiste en saber cual fue la intencionalidad o el propósito de la obra cuando fue creada, la respuesta adecuada dependerá de que partiendo de nuestros conocimientos previos sepamos descifrar unas circunstancias y unos códigos particulares. La pregunta sobre cual es el significado predominante o de si existe un significado oculto determinante en un cuadro, es una cuestión que no ha alcanzado el consenso entre los distintos teóricos del arte, ni entre los artistas. Aunque muchos coinciden con Gombrich que en un artículo titulado acertadamente "La indefinición del significado"⁸ afirma no estar de acuerdo con la idea demasiado fácil de considerar que una obra significa simplemente lo que significa para nosotros. Según él no cabe duda de que:

"[...] una obra significa lo que su autor pretendió que significase, y que es esta intención la que el intérprete debe hacer lo posible por averiguar."⁹

A pesar de esta tajante afirmación, Gombrich no es ingenuo y nos recuerda que una misma obra de arte se interpreta de maneras distintas a lo largo de la historia, que puede tener múltiples significaciones, incluso para su propio autor, y que por lo tanto reconstruir el propósito o significado que tuvo la obra en su contexto original no es una tarea fácil ni comporta siempre resultados precisos. Pero es una tarea absolutamente necesaria para no caer en la actitud de subestimar la importancia de las intenciones del autor, lo que fácilmente conduce a legitimar cualquier interpretación. E incluso podríamos dar un paso más allá y decir que esa actitud acaba por legitimar cualquier obra en un todo vale generalizado.

⁷ Gombrich, E.H.: *La imagen y el ojo. Nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica*. Madrid: Alianza. 1987. p 271.

⁸ Gombrich, E.H.: *Imágenes simbólicas. Estudios sobre arte del Renacimiento*. Madrid: Alianza Forma. 1983. pp 13-48.

⁹ Gombrich, E.H.: Op. cit. p 16.

Mondrian perseguía en sus cuadros aspectos como equilibrio, orden, racionalidad, elementos y relaciones constantes y universales. Naturalmente podríamos seguir con todo tipo de asociaciones y metáforas verbales para traducir el significado de las formas plásticas, pero si queremos garantizar cierta proximidad con los objetivos reales del artista hemos de saber en que campo tenemos que buscar equivalencias. Si se tratara de Kandinsky tal vez deberíamos dirigirnos hacia los estados de ánimo, pero el marco de referencias con el que trabajó Mondrian es de tipo más filosófico. Lo sabemos por sus propios escritos. En ellos el artista nos relata sus intenciones. Esta información nos permite precisar lo que un análisis de las formas sólo nos permite intuir o señalar genéricamente. A estas alturas a nadie se le ocurriría desvincular la interpretación de un cuadro de Mondrian de los con-textos que enmarcan su ejecución. Toda su obra, tanto pictórica como escrita, es un intento de presentar y poner en obra un modelo de pensamiento y comportamiento: la actitud reflexiva y racional en el arte como medio objetivo y universal de contactar con la verdad oculta tras las apariencias. El propio Mondrian escribe:

“La visión plástica pura debe edificar una nueva sociedad, del mismo modo que, en arte, ha edificado una Nueva Plástica. Será una sociedad fundada en la dualidad equivalente de lo material y de lo espiritual. Una sociedad constituida por relaciones equilibradas.”¹⁰

Conocemos el interés de Mondrian por ciertas corrientes de pensamiento, especialmente por la teosofía. Este es un movimiento religioso-esotérico fundado a mediados del siglo XIX y que propugnaba la existencia de una única verdad que sólo sería accesible superando el individualismo y todo lo que es particular. Mondrian quiso poner en práctica esta ideología en su pintura para visualizar dicha verdad. Si lo logró es una cuestión de fe y cada uno puede opinar según sus creencias. Lo que es importante destacar aquí es la compleja trama de significado que existe entre una pintura y las circunstancias que rodean su realización.

Puesto que las intenciones del artista –al igual que sus medios– están condicionadas por otras voluntades y circunstancias externas, cuando no supeditadas a ellas, el concepto de intencionalidad y de significado debe ampliarse del plano personal al social, o mejor dicho, debe considerarse su interrelación.

Más recientemente, en su libro titulado *Modelos de intención*, Michael Baxandall abogaba por una explicación histórica de los cuadros, partiendo de la base de que como objetos históricos que son, “pueden ser explicados tratándolos como soluciones a problemas en determinadas situaciones”. Asimismo Baxandall retoma el término “intención”, advirtiendo que:

“cuando hablamos de la intención de un cuadro no estamos narrando acontecimientos mentales [es decir psicológicos], sino describiendo la relación del cuadro con las circunstancias, sobre la base de que su creador actuó intencionadamente.”¹¹

¹⁰ Mondrian, Piet: *Realidad natural y realidad abstracta*. Barcelona: Seix Barral. 1973. (1919-1920), p. 49.

¹¹ Baxandall, Michael: *Modelos de intención. Sobre la explicación histórica de los cuadros*. Madrid: Hermann Blume. 1989. p. 89.

Así pues, podemos referirnos al propósito o intencionalidad de una obra sin que ello suponga la pretensión de reconstruir la actitud y los procesos mentales de su autor, tarea que hubiese sido del todo irrealizable.

Esa postura sobre el significado parece razonable para un historiador del arte, pero cabe preguntarse si el público en general tiene las mismas expectativas y exigencias ante las obras. Probablemente las motivaciones que llevan a un espectador profano a plantarse ante un cuadro sean diferentes a las de un historiador, y diferente será también su proceso para inferir significado, pero no por diferente al del experto debe ser desautorizado. Sin caer en la actitud de subestimar las intenciones del autor que denunciaba Gombrich, puede ocurrir que un espectador no experto busque una experiencia cuyo significado se relacione sobre todo con su presente. Y aquí introduzco deliberadamente el término “experiencia” porque es un concepto fundamental que difiere sustancialmente de lo que los escritos de los historiadores o teóricos del arte pretenden explicar, porque precisamente una obra no es ningún texto escrito aunque se relacione con ellos, sino una cosa que siempre queda por definir.

Planteo aquí dos cuestiones de momento abiertas: El hecho de que el significado de una obra de arte visual debería ser de naturaleza distinta al de un texto escrito. Y el hecho de que el enfoque epistemológico y metodológico, es decir el tipo de mirada que portamos sobre una obra para determinar su significado, ya sea como un historiador de una determinada escuela o como un espectador profano de principios del siglo XXI, influye de manera decisiva en la significación de esta. Para convencerse de ello basta con saber que el propio Mondrian, en paralelo a sus cuadros abstractos, también pintaba flores. Sin embargo estas dos tendencias de su obra no se exponen lado a lado en los escritos teóricos, sino que las flores han sido sencillamente excluidas porque no ilustraban las ideas de pureza y abstracción que se habían atribuido al artista.

2.1.5. El otro polo del significado: la iconología del arte

Hasta ahora hemos hablado sobre todo de corrientes teóricas de la estética y de la historia del arte que ponen el énfasis en las formas plásticas. Para la estética formalista tradicional la forma es la determinación de un contenido. Otras corrientes prestan mayor atención al contenido de las obras, que suelen equiparar al significado. La iconología es una disciplina que se interesa fundamentalmente por los temas y los significados de las imágenes del arte y por saber qué función desempeñaban en el contexto cultural de su época. Según Panofsky, uno de los padres de la iconología moderna, el método iconológico pasaría por tres etapas correspondiendo cada una a un nivel de interpretación¹².

El primer nivel está ligado a la significación dicha “primaria” o “natural”. Es una etapa descriptiva que identifica formas con objetos o relaciones entre dichos objetos constituyendo un

¹² Panofsky, E.: *El significado en las artes visuales*. Madrid: Alianza. 1983. pp. 49 y ss.

acontecimiento. Acaba por caracterizar el motivo del cuadro dentro de un estilo determinado de la historia del arte.

En un segundo nivel el análisis iconológico pone de manifiesto la significación secundaria o “convencional” del cuadro. Aquí se trata de identificar las historias y alegorías que encarnan temas y conceptos. El contraste de la obra con textos de la época u otras imágenes semejantes permite arrojar una luz esclarecedora sobre la temática representada.

Por fin en un tercer nivel interviene la búsqueda del “contenido” de la obra que revelará la pertenencia del artista a un “pensamiento fundamental” que lo relaciona en el tiempo y en el espacio con una situación particular que comparte en cierta medida con algún grupo humano o social contemporáneo suyo. El “pensamiento fundamental” podrá ser descifrado en el modo de composición o en las innovaciones iconográficas-formales. Panofsky opone así por ejemplo las composiciones medievales rigurosamente compartimentadas (el cielo queda radicalmente separado de la tierra) a las barrocas que, al contrario, unen y confunden ambos niveles, manifestando de este modo una transformación profunda de la sensibilidad religiosa y de la teología.

Para la iconología tradicional la obra no es más que un síntoma cultural entre otros y no goza de ningún tipo de autonomía, no más por lo menos que un avance científico. Es evidente que este concepto del arte no corresponde con la del gran público, pero es probablemente más fiable e interesante desde el punto de vista del significado que el enfoque formalista, ya que pone en juego múltiples aspectos culturales como elementos claves en el proceso de significación. El significado de un conjunto de obras de un autor o de una época será, por ejemplo, una ruptura epistemológica en la representación del espacio que muestra, como en el ejemplo de Panofsky, la diferencia que existe entre dos épocas en el modo de estar y entender el mundo.

El arte aquí se entiende como objeto de conocimiento, la obra se lee como un síntoma cultural, poniendo en entredicho todas aquellas teorías basadas en las leyes naturales de las formas. Las grandes oposiciones arquetípicas de Wölfflin (lo dibujístico frente a lo pictórico, lo plano frente a lo profundo, etc.) pierden de hecho su valor y fundamento ya que según la iconología se reducen a esquemas culturales predeterminados.

Pero la escasa atención prestada por la mayoría de los iconólogos a las formas visuales como estructura compositiva significativa, hace que la explicación de los cuadros sea en exceso narrativa o literaria, levantando de nuevo la sospecha del abuso de discursividad textual aplicado a lo visual.

Si la pregunta sigue siendo ¿cómo ocurre o aparece el significado en arte?, deberemos determinar en primer lugar el tipo de significado al que nos estamos refiriendo. Si se trata de un significado de orden lógico-discursivo, es decir si queremos entender la obra como un mensaje conceptual, deberemos considerar que estamos enfocando el arte como si se tratara de un lenguaje en sí mismo, con todas las consecuencias. En tal caso abordamos la obra como un texto, lo cual

conduce a interpretaciones aberrantes, porque al no ser capaces de comprenderla del todo, imaginamos que nos queda lo más importante por descifrar, aquello que realmente “quiso decir el autor”, y precisamente ese falso remanente es lo que hemos llamado el “significado oculto”.

Es fácil observar que el lenguaje verbal difiere por su sintaxis del visual, pero sin embargo se suele pensar que es equivalente a él en su dimensión semántica, es decir que tiene la misma capacidad de vehicular significados y conceptos. Según esta acepción deberíamos poder interrogar las formas visuales del mismo modo que lo hacemos con las palabras. A la pregunta ¿qué significa la palabra “casa”? Solemos responder con una definición verbal de “casa”, pues lo mismo se espera de la interrogación de un cuadro: una definición verbal de su contenido, y ese es precisamente el error.

2.1.6. El monopolio formalista como origen del arte como lenguaje

Aquí no acaba (ni debería acabar) la idea de un significado oculto en las obras de arte; esta ocultación es siempre de orden estratégico o interpretativo y no de codificación. Detrás de una (buena) imagen siempre se encuentran nudos de significaciones que apelan a la imaginación y a los saberes/no saberes. Para convencerse de ello basta con acudir al interesantísimo texto *Devant l'image* (“Ante la imagen”)¹³ de Georges Didi Hüberman.

Nuestra intención no es acabar con la noción de significado oculto sino entender los mecanismos históricos que lo han hecho posible para deconstruir los modos de entender el arte moderno (y gran parte del arte contemporáneo). En definitiva lo que aquí perseguimos es la relación impositiva que mantienen los discursos formalistas, que han sido dominantes en la historia del arte, con una determinada concepción lingüística de las obras mismas. Sospechamos, como hipótesis inicial, que dicho monopolio teórico ha dejado huellas en nuestros modos de mirar y entender el arte.

En occidente, las teorías del arte, y por ende los discursos de los artistas, han adoptado, generalmente, el principio del *arte como lenguaje autónomo* para “leer” e interpretar la pintura. Pero ahora, a la luz de las nuevas teorías semióticas y culturales sabemos que el arte *no habla por sí sólo*. Es, según el Umberto Eco, “un código débil”. Deberíamos entonces prestar más atención al porqué y al cómo de esa capacidad lingüística que se le atribuye. Si bien la idea de lenguaje atribuida al arte no es una cualidad intrínseca, sino un constructo histórico reafirmado una y otra vez por las diversas teorías formalistas¹⁴, pocas veces ha sido revisado y lo que es peor, ni siquiera

¹³ Didi Hüberman, Georges; *Devant l'image*. Paris: Minuit. 1990.

¹⁴ Según Catherine Mollet, la teoría marxista también ha contribuido a entender el arte como medio de comunicación, en el sentido de la lengua. En los años 60 la teoría se volvió sobredeterminante para la práctica artística. “Podemos preguntarnos si no es el discurso marxista y las teorías sociológicas que se le asocian, los que han inventado el concepto de arte como medio de comunicación, y por lo tanto programado sus aplicaciones prácticas. Es el discurso de tendencia marxista el que principalmente ha emprendido la tarea de culpabilizar al artista por su distanciamiento de las masas. (...) El artista debe volver a encontrar una conexión, un diálogo con ellas.” En *Opus Internacional* n° 70-71, p 62. Nosotros

cuestionado. Lo cual ha impedido analizar en profundidad la compleja trama de interrelaciones existentes entre lo visual y lo verbal. Sin adentrarnos ahora en esta cuestión, si podemos adelantar que tal vez el hecho de que el arte apele siempre el comentario verbal, acaba confundiéndolo con el propio discurso. En realidad, una obra no sería más que “una configuración con apertura al diálogo y al intercambio simbólico”, según una expresión de Juan Luis Moraza.

Muchas teorías, como la iconografía, el formalismo y más recientemente la semiología o semiótica del arte han adoptado, como hemos visto, la perspectiva lingüística del arte. Las obras se analizan como sistemas de comunicación no verbal. La especificidad del arte visual como lenguaje siempre se establece con referencia a la lengua natural, por sus semejanzas y similitudes con ella. La razón es obvia, el metalenguaje que usamos para describir otros lenguajes es siempre el verbal, porque es la que nos permite manejar conceptos de forma más o menos unívoca. Mientras que los lenguajes no verbales siempre requieren traducción al discurso verbal para ser entendidos y utilizados como conceptos.

Estas teorías suponen que en ambos sistemas exista un emisor (artista), un receptor (espectador), un mensaje (el significado), un canal (la obra) y un código (el sistema de signos formas y símbolos del cuadro). Dicho código es imprescindible para crear e interpretar el mensaje. En el caso del lenguaje verbal, el código lo constituyen las lenguas con su léxico, su sistema de reglas correspondientes y su comunidad de hablantes. Pero ya sabemos que el código artístico es débil, de hecho hablar de código oculto en arte viene a ser prácticamente lo mismo que hablar de significado oculto, ya que si el código está cargado de incertidumbres, el significado es indiscernible o totalmente subjetivo.

Podemos deducir que la noción de significado oculto tras la obra tiene su origen epistemológico en la noción de arte como lenguaje. Por ello el significado del que hablamos debe distinguirse del sentido de una obra, que nunca es equivalente al verbal. Si bien es cierto que a lo largo de la historia sólo se consideró el arte desde sus interpretaciones verbales. Una pintura no es un comunicado verbal, y por lo tanto si la interrogamos utilizando términos que provienen de la lengua podemos estar alejándonos de la naturaleza de la imagen, o cuando menos fomentando planteamientos equívocos. Como dice Gombrich, “una pintura de un paisaje iluminado por la luna no significa un paisaje iluminado por la luna, lo representa.”¹⁵

Recientemente muchos historiadores han problematizado la relación que existe entre la interpretación escrita y la experiencia de la pintura, entre ellos Michael Baxandall y Hubert Damisch. Este último, partiendo de los trabajos de Wölfflin, Saussure y Panofsky, constata que la iconografía¹⁶ reconoce un sentido, o por lo menos una denotación a las imágenes del arte. En su libro *Théorie du nuage* escribe:

abordamos las causas de orden epistemológico más que ideológico, por ello insistimos en la teoría de la forma autónoma como motor de este constructo cultural.

¹⁵ Gombrich, E. H.: *Reflections on the History of Art*. Berkeley y Los Angeles: University of California Press. 1987. p 109.

¹⁶ Ciencia de la historia del arte que se centra en el estudio de las formas que aparecen en los cuadros, inventariándolas

“Tratar la representación en términos de “escritura” viene a ser como replantear el sistema que sostiene el proceso figurativo y las constantes a partir de las cuales este se deja describir y analizar”¹⁷

La iconografía se propone por ejemplo identificar las figuras de un cuadro según sus atributos, establece el repertorio de los temas y símbolos característicos de una época. Justifica de este modo la introducción de una problemática del signo en los estudios de arte e impone la idea que una imagen no debe ser únicamente contemplada sino que exige también un auténtico trabajo de lectura. El formalismo como la semiología beben de las fuentes de la iconografía, las tres teorías entienden la pintura como un texto que debemos descifrar, aunque con matices que las distinguen.

Sin entrar en detalles diremos que el formalismo se diferencia de la iconografía porque busca constantes y leyes estructurales en las formas de los cuadros en un intento de definir la noción de estilo artístico, independientemente de los aspectos más narrativos del tema. Por ejemplo los binomios dibujístico/pictórico, claro/oscuro, planos/profundidad, unidad/multiplicidad, forma cerrada/forma abierta que Wölfflin utilizó para diferenciar el arte clásico del Renacimiento del arte del Barroco.

La iconografía también estuvo en el origen de la semiología, pero esta última, en cuanto tiene por objeto la vida de los signos y el funcionamiento de los sistemas significantes, se establece a otro nivel: allí dónde la iconografía pretende sobre todo enunciar lo que representan las imágenes, es decir declarar el sentido de estas, la semiología se aferra al contrario en demostrar los mecanismos de la significación, en poner de manifiesto el lugar y los mecanismos del proceso signifiante en la obra de arte¹⁸.

La pintura se constituiría a la luz de estas teorías como un “efecto de lectura”, como si la transformación de la visibilidad en legibilidad fuese la única salida posible para alcanzar la inteligibilidad de la obra, como si fuera del discurso no hubiera lugar para otro proceso de significación. Llegados a este punto entraríamos en el complejo problema de la traducción de lo visual en lo verbal, en sus limitaciones pero también en su interrelación. Sólo lo enuncio, ya que estas cuestiones desbordan el ámbito de este escrito.

Hablar del arte como lenguaje, o negar esa posibilidad, es una cuestión histórica que depende ante todo del enfoque teórico que hemos adoptado y no de la naturaleza lógica o estructural de los medios artísticos puestos en obra.

y clasificándolas en diversas categorías, pero sin ocuparse de la función que ocupan en el contexto cultural en que nacieron. En este sentido la iconografía es una rama del formalismo.

¹⁷ Damisch, Hubert : *Théorie du nuage*. Paris. Seuil. 1978. p 141.

¹⁸ Para más información sobre las diferencias entre estos tres enfoques teóricos ver Chalumeau, Jean-Luc: *La lecture de l'art*. Paris: Klincksiek. 2002.

A pesar de todo lo dicho hasta ahora, intención y significado, están íntimamente relacionados en el arte moderno en el sentido que describe Gombrich. Es decir que el arte moderno parece configurarse como un lenguaje por sí mismo, donde una voluntad comunicativa (un emisor con una intención) encuentra expresión en un medio determinado, y un receptor recibe y reconoce dicha expresión. Pero ese proceso sólo puede darse si se articula de forma “natural” e insospechada con los discursos, como cuando decimos que los cuadros de Malevitch son suprematistas, arrojando sobre ellos toda la carga escrita de ese movimiento pictórico.

Ahora sabemos que la intención no se corresponde con el significado en las artes visuales, sin embargo, cuando interpretamos una obra de arte moderna, no debemos olvidar que todo el dispositivo técnico y socio-cultural en el que se generó se basaba en la idea del arte como lenguaje. Incluso el propio artista estaba convencido, como vimos antes con el caso de Mondrian, de que sus intenciones serían vehiculadas por sus cuadros y que serían comprendidas por todos. En definitiva, nosotros ya no nos creemos este dispositivo artístico, pero así funcionó en su contexto histórico, y de esa interpretación deberíamos partir si lo que pretendemos es comprender las obras como síntomas culturales.

2.1.7. Jasper Johns y la crisis del paradigma lingüístico

Con estos antecedentes todo el aparato lingüístico de la teoría del arte debería haberse venido abajo con los planteamientos autoreflexivos (y autocríticos) del arte conceptual que se produjo a partir de los años 60 y la crisis de la representación que desencadenó. Es decir que a partir de ese momento considerar el arte como lenguaje es una aberración, al no ser que el propio artista defina exactamente (o problematice según sus propios criterios) el tipo de lenguaje con el que está trabajando, como lo hicieron Kosuth, Art and Language, Broodthaers o Buren, entre otros. Pero a pesar de dicha crisis de la representación el modelo lingüístico permaneció en pie, e incluso se fortaleció en algunos ámbitos académicos.

Nos detendremos ahora en la obra de Jasper Johns. Este artista norteamericano contribuyó con su trabajo a poner en crisis la representación pictórica basada en modelos estéticos formales. Las banderas y dianas que empieza a pintar a partir de 1955, son cuadros que abren la práctica pictórica a una nueva dimensión de la representación.

De nuevo el enfoque teórico que adoptamos se revela fundamental para la interpretación. En las publicaciones que persisten en “contarnos” una historia del arte evolucionista, se conserva el análisis formal porque es probablemente el punto de vista más cómodo y eficaz para esa tarea. Pero en general muy poco aporta sobre el significado, al no ser que se contraste con otros enfoques. Al leer los comentarios de Johns sobre su propia obra queda patente la irrelevancia para el punto de vista evolucionista.

La propia pintura de Johns desarticula la idea de arte como lenguaje, tan arraigada al arte

moderno. En una entrevista que concedió a la BBC en 1965, en contestación a una pregunta sobre su costumbre de escribir en la pintura, decía:

"La pintura no es el lenguaje, sabemos que utilizar palabras significaría algo distinto." Y más adelante: "(...) si empezamos a trabajar con la idea de sugerir, digamos, un estado psicológico en concreto, estamos eliminando tantas cosas del acto de pintar que transmitimos un artificial, que en mi opinión no es deseable. Creo que debemos conservarlo todo en el proceso, y aceptar el extraño mensaje que resulta como una especie de fatalidad, o como una situación incontenible. (...) Pienso que en pintura buscamos una aprehensión de la vida. La sugerencia definitiva, el mensaje definitivo no debe ser calculado, sino ineluctable."¹⁹

Cuando el entrevistador, David Silvester, recurriendo al tradicional esquema de intencionalidad en la obra, le pregunta sobre si tiene conciencia de perseguir objetivos claros en su trabajo, Johns le contesta:

"Tal vez repita algo que ya dijo otro, pero creo que trabajo sobre la cosa en cuestión hasta que mi energía se agota. Cuando ya no me queda energía que entregarle, lo dejo."²⁰

Ante la sospecha de que Johns quiere eludir la cuestión, Silvester insiste y pregunta sobre la tradicional dicotomía entre intención e improvisación, a lo cual Johns contesta:

"Ya, pero la intención sólo pone en juego una pequeña parcela de nuestra conciencia, de nuestro espíritu y de nuestra vida. Creo que una pintura debe dar a ver otra cosa que un simple mensaje intencional. En mi caso, me gustaría mantener la pintura en un estado de "esquiva del mensaje", de manera que, a fin de cuentas, cada uno pueda percibirla como lo entienda; es decir, tratar de no canalizar la atención en un sentido, sino dejar la situación como si fuese alguna cosa concreta, que será percibida de manera variable."²¹

No deja de ser envidiable la claridad conceptual con la que Johns habla del proceso de significación de su propio trabajo, cuando sabemos la dificultad que experimentan los artistas en ese tipo de ejercicio.

Al desmontar la idea de intencionalidad y sustituirla por la de energía que se agota, Johns pasa de la idea de arte entendida sólo como lenguaje a incluir la idea de que el arte es también producción de cosas concretas, todavía no mediadas por el lenguaje ("aceptar el extraño mensaje que resulta como una especie de fatalidad, o como una situación incontenible"). El arte se situaría probablemente en la tensión entre esos dos polos.

¹⁹ Extractos de una entrevista grabada para la BBC en Edito Beach (Carolina del Sur) en la primavera de 1965; publicados en el catálogo *Jasper Johns Drawings*, Londres: Art Council of Great Britain. 1974-1975; también en *Artstudio*, (Spécial Jasper Johns), n°12, primavera 1989. pp 36-37.

²⁰ *Ibidem*, pp 36-37.

²¹ *Ibidem*, pp 36-37.

2.1. El problema del significado oculto en las teorías formalistas del arte



Figura 30. Jasper Johns: *Diana*. Encáustica y collage de papel impreso sobre tela. 40.5 x 40.5 cm. 1974.

Si no existe “mensaje intencional” identificable en la práctica de Johns, entonces tampoco puede ser un medio de comunicación. Pero si el significado de su obra no se desprende de la intención, ¿entonces estaría sujeto a la arbitrariedad de interpretación de cada espectador? Como parece decirnos el propio Johns. La cosa no es tan sencilla, porque existe un evidente y complejo juego de referencias en su obra que no permite cualquier interpretación, sino más bien delimita los modos de interpretación, marcando reglas del juego en vez de contenidos.

De hecho Johns nos habla de generar una “situación como si fuese alguna cosa concreta”, es decir que no se trata ni de un objeto concreto, ni de un medio de comunicación que pondría en “situación” a dos (o más) sujetos, sino de una situación o condición par la participación de los sujetos involucrados, según unas reglas que ellos mismos deberán ir definiendo, una situación “que será percibida de manera variable.” Es como si nos encontráramos ante una percepción de la realidad aún no mediada por el lenguaje, sabiendo que se trata de un artificio. En definitiva es una paradoja que invita a la reflexión sobre qué es lo que estamos viendo.

Aceptaremos la invitación de Johns y aventuraremos una breve reflexión a partir de una reproducción de su cuadro *Diana* de 1974. Se trata de un cuadro de formato cuadrado de 40.5 x 40.5 cm. de lado, pintado a la encáustica y collage de papel impreso sobre tela. Según indica el título “la figura representada es una diana”. Pero aquí aparece el primer problema: ¿representa una diana porque lo dice el título o porque nos convence la imagen de que es así? Johns nos conduce a una reflexión sobre el valor de la representación como lo haría un Magritte con *Ceci n'est pas une pipe*. En efecto, si prescindieramos del título el cuadro también podría ser una simple abstracción geométrica a la manera de los cuadros minimalistas de Hellsworth Kelly, pintor contemporáneo suyo. Pero el tratamiento empastado y muy texturado evidencia que no es una diana sino una pintura, ni tampoco una simple forma geométrica como en Nelly, sino que existe una referencia: la diana.

Cuanto más sabemos sobre los diferentes elementos puestos en escena en el cuadro, más rica y compleja se vuelve la reflexión. Así por ejemplo si conocemos las medidas exactas de una diana estándar comprobaremos que coinciden con las del cuadros, lo que nos hace pensar que a pesar de que sólo sea una representación pictórica de una diana, sí se podría usar como tal. Lo cual genera dudas sobre el estatus del objeto que estamos percibiendo.

Johns también pintó signos planos de uso común, como cifras o palabras, pero más que representarlos, los duplico pictóricamente respetando la tipografía estándar con precisión. Cuadros de palabras y cifras, como *El gran cinco* de 1960 arrojan más ambigüedad, si cabe, sobre nuestra percepción: vemos un cinco pintado, pero ¿en qué podríamos distinguir el uso del cinco en la vida real, de su uso en el cuadro? Johns nos presenta unas figuras abstractas y convencionales que sólo son aprehensibles globalmente, en su inmediatez de signos perfectamente codificados, y que sólo pueden significar en el contexto externo al cuadro, el de los números y de los textos. A pesar de estar pintados de forma gestual y un tanto resquebrajada, siguen siendo figuras que se recortan y se leen sobre un fondo.

Estas figuras/signo al estar inscritas sobre un plano, que es también el de la lectura y de la escritura, expresan la capacidad de literalidad de la pintura. Pintura y signo se muestran simultáneamente, hemos pasado de una pintura de la representación icónica a una “pintura-objeto” que genera “situaciones concretas”. No se trata ya de la representación tal y como la concebíamos, es decir algo representado por medio de la pintura, sino de una “presentación falsa”, o mejor dicho de una “presentación de algo limitado por la representación”.

La consecuencia inmediata de esta estrategia en la representación de Johns es un cambio en el modo de “lectura” de la obra. La pintura debe ser abordada aquí globalmente, con la misma evidencia que un objeto, pero a sabiendas de que se trata paradójicamente de una representación. No encontramos aquí una gestalt o composición interna formal en la cual una articulación jerarquizada de los distintos elementos plásticos se organizaría en una supuesta estructura lingüística. El marco del cuadro ya no sólo determina el espacio de una ficción plástica con sus referentes simbólicos, sino que también existe simplemente como los límites concretos de una bandera o de una diana.

Esta paradoja de la representación pictórica remite a la paradoja que enunciaron Abraham A. Moles y E. Rohmer en un texto de 1974 sobre la variabilidad de la concepción del espacio que tenemos según el enfoque filosófico adoptado. Enunciaron dos sistemas filosóficos que conducían a percepciones contradictorias: el primero es la fenomenología que conduce a la evidencia de lo sensible, a la percepción inmediata, el sujeto es el centro del mundo y su cuerpo es la referencia de todas sus percepciones. Para él todo ocurre aquí y



Figura 31. Jasper Johns: *El gran cinco*. Encáustica y collage de papel impreso sobre tela 183 x 137,5 cm. 1960.

ahora. El segundo sistema subtiende el conocimiento que el hombre adquiere del espacio y conecta con el pensamiento cartesiano, creador de los ejes de coordenadas para medir y controlar el espacio. El sujeto observador no habita el mundo sino que lo estudia desde fuera, como objeto de conocimiento. Todos los puntos del espacio son a priori equivalentes, no existen lugares privilegiados, y mucho menos un centro. Estos dos autores nos dicen:

“Los dos sistemas considerados aparecen, a la vez, como esenciales y contradictorios; irreductibles entre sí, nuestra manera de pensar el espacio va de uno a otro sistema, y esto se refleja tanto en nuestro vocabulario como en nuestro comportamiento.”²²

La obra de Jasper Johns parece colocarnos justo ante esta paradoja de la percepción: a la vez que percibimos un objeto concreto desde nuestra experiencia como sujetos, estamos evaluándolo desde la perspectiva de la representación como un objeto externo construido por un medio pictórico. En definitiva a Johns no le importa tanto la interpretación de lo que significa su obra, como el proceso reflexivo que generan las operaciones perceptivas y conceptuales puestas en juego por sus “pinturas-objetos”, como él las suele llamar.

A la pregunta insistente del entrevistador sobre qué es al fin y al cabo su pintura, Johns responde:

“Pues es todo lo que usted quiera decir de ella, es todo lo que usted dice que es. (...) En mi opinión quien “dice” mirar una pintura, empieza a utilizar la pintura, a tomar la pintura por algo que existe. Entonces, se supone que aquello que se ve lo ha querido el artista. No estoy seguro que eso sea cierto.”²³

Es admirable el desapego de Johns con los comentarios justificativos sobre su trabajo, poniendo así de manifiesto la fractura de la obra con las explicaciones teóricas. La tarea interpretativa que debería explicar su trabajo la delega a quien corresponde, aquellos que “dicen” mirar una pintura, aquellos que utilizan el lenguaje como traducción de lo que ocurre sobre el lienzo. Pero lo que ocurre ahí, si bien está interrelacionado con los discursos (con lo que sabemos), no “es” esos discursos. Su sentido, y ya no su significado (término que remite al lenguaje), está en otra parte.

Para entender lo que está ocurriendo con gran parte del arte actual, y en particular con la pintura, es necesario comprender el modo en qué, artistas como J. Johns, Marcel Broodthaers y Daniel Buren entre otros, derribaron los cimientos del arte como representación (en el sentido tradicional) y como lenguaje.

Es cierto que esta crisis de la representación se inició mucho antes, con artistas como Duchamp o Magritte, pero sólo en los sesenta se generalizó. En la actualidad, las profundas transformaciones epistemológicas, que se produjeron no sólo en arte sino en todos los campos del conocimiento, desautorizan una interpretación del arte actual bajo el enfoque de las teorías modernistas.

²² Moles, Abraham A. y Rohmer, E.: *Psicología del espacio*. Madrid: Ricardo Aguilera. 1972. p 14-16.

²³ Extractos de una entrevista grabada para la BBC. Op. Cit. pp 36-37.

Durante la primera mitad del siglo XX los teóricos del arte afirmaban que la mejor forma en que el comentario de arte podía cumplir su función era guardando las formas, limitándose a la elucidación y evaluación del arte. De este modo, el arte y la teoría formaban un circuito cerrado que se sostenía por sí mismo, eso sí, la mayoría de las veces al margen de la realidad que suponía el funcionamiento de la obra en su contexto social²⁴.

A partir de la década de los 60, el propósito principal de la producción artística, la crítica y la teoría del arte fue dismantelar el monolítico mito de la modernidad.

Este cambio en el arte fue simultáneo a la publicación de numerosos escritos teóricos y ensayos críticos -como son los de la escuela de Frankfurt, de Roland Barthes, Michel Foucault, Jean Baudrillard, Jacques Derrida, Jacques Lacan, así como las teorías feministas, etc.- que tendrían una influencia considerable sobre los artistas.

“Este extenso acervo de trabajos críticos y teóricos, surgido a partir de la quiebra del discurso moderno en distintas disciplinas (teoría literaria, psicoanálisis, ciencias sociales...), logró que el centro de atención se desplazara desde las obras, hasta las propias operaciones de la modernidad, que las divisiones de la cultura tradicional perdieran importancia, y que se favoreciera un enfoque interdisciplinar de los mecanismos de la representación. Estos escritos estudiaban específicamente la función de los mitos culturales en la representación, la construcción de las representaciones en los sistemas sociales y la perpetuación y el funcionamiento de estos sistemas a través de la representación.”²⁵

Al centrarse en el objeto mucho más complejo de la representación, el arte se convertía en otra posibilidad más de representación, y en algunos casos en metarepresentación. Los artistas y los teóricos intentaban, en primer lugar, romper con la autoridad de ciertas representaciones dominantes (especialmente las que provenían del arte moderno y de los medios de comunicación a través de la fotografía), y en segundo lugar, empezar a construir representaciones menos limitadas y opresivas, tratando de crear un espacio para el espectador, a la vez que ponían de

²⁴ En una serie de ensayos de gran calado que se publicaron entre 1930 y 1960, Greenberg afirmaba que los elementos constitutivos de la práctica artística moderna eran verificables objetivamente y se ceñían a ciertas reglas inmutables. En este sentido, veía en la modernidad el cumplimiento de la promesa ilustrada, de que las determinaciones racionales llegarían a establecer la división de la realidad en múltiples disciplinas que abarcarían todos los campos del conocimiento en áreas discretas de competencia. Este principio se aplicaba tanto a la ciencia, la filosofía y la historia, como al arte. En todos los campos, la marca de validez, la garantía de calidad, corría a cargo de la auto-crítica, la auto-definición y la eliminación de elementos de otras disciplinas. Tal y como escribe Greenberg: “La esencia de la modernidad reside, tal y como yo lo veo, en el uso de los métodos característicos de una disciplina para criticar esa misma disciplina -no con vistas a subvertirla, sino para afianzarla con mayor firmeza en su área de competencia-”. En Greenberg, Clement: “Modernist Painting”, en *Arts Yearbook* nº 4, 1961, p. 48. En este sentido Mondrian es uno de los máximos representantes de la pintura moderna, la pintura como composición autónoma, que según el formalismo equivale prácticamente a decir la pintura como lenguaje. En efecto, un proceso de trabajo que se basa en la exploración de las distintas combinaciones de un número reducido de formas y colores, refuerza el símil de la pintura con la lengua, donde un vocabulario delimitado se combina según unas reglas gramaticales para conformar proposiciones inteligibles.

²⁵ Wallis, Brian: “Qué falla en esta imagen: una introducción”, en Wallis, Brian (ed.), *El arte después de la modernidad. Repensando la representación*, Madrid; Akal, 2001, p. 12.

La obra como “palabra cero”. Análisis de la condición lingüística de la significación en arte.

manifiesto su propia posición y filiación. Esta crítica de la representación fue la clave para una alianza de las posiciones prácticas y teóricas contra la idea de arte como lenguaje, pero sobre todo contra la idea de un significado oculto tras la imagen pictórica.

2.2. EL LENGUAJE VERBAL COMO CAUCE PRIVILEGIADO DEL PENSAMIENTO CONCEPTUAL

Llegados a este punto y para seguir comprobando la viabilidad del modelo lingüístico aplicado a la significación en arte, nos detendremos en este capítulo en lo que los lingüistas entienden por significado. Este análisis nos permitirá comprobar algunos aspectos del significado lingüístico como sistema de conceptualización y modelización¹ del mundo. Aquí de nuevo nos situaremos en el momento del giro lingüístico pero, esta vez, visto desde la lingüística antropológica ya que esta rama de la lingüística fue la que sentó las bases de la relación entre lenguaje, pensamiento y realidad. En el amplio campo de estudio del lenguaje nos interesaremos especialmente por su capacidad de segmentar y organizar la realidad en conceptos. Es decir su función en la organización de las categorías conceptuales que definen a una comunidad lingüística. Estamos convencidos de que aislando y comprendiendo los mecanismos de alguna de las propiedades específicas del Lenguaje verbal, como su alta capacidad de conceptualización, podemos aclarar, entre otras cosas, las distintas concepciones de significado referido al lenguaje visual.

Por otro lado, para no incurrir en el juicio apriorístico de la existencia del lenguaje como algo aplicable a todas las dimensiones del conocimiento, debemos explicar a qué nos referimos exactamente cuando hablamos de lenguaje verbal, ya que de esa definición se suele extrapolar la categoría del lenguaje a otras actividades o prácticas humanas.

Estas reflexiones nos permitirán determinar en qué grado los llamados lenguajes visuales comparten propiedades con los lenguajes verbales en lo que se refiere a su capacidad intelectual; en otras palabras, para transmitir y generar conocimiento. Pero sobre todo nos ayudará a entender los modos de articulación necesarios entre ambas morfologías, la verbal y la visual.

Es necesario partir de la comprensión de algunos aspectos del lenguaje verbal, aunque, al no pertenecer al ámbito disciplinario de la lingüística, nuestro acercamiento sea parcial. Este enfoque nos permitirá abordar los mecanismos de significación de otros sistemas de signos ya que su estudio se ha apoyado en el poderoso bagaje metodológico de la lingüística, abordando

¹ A pesar de la proximidad semántica de los términos [conceptualización], [simbolización] y [modelización] es necesario distinguirlos para la adecuada comprensión de esta tesis. En síntesis, [conceptualización] hace referencia a la capacidad de la mente de entender o dar forma a un hecho o idea de forma generalizable de modo que pueda formar parte de un lenguaje o semiosis, [simbolización] es la capacidad de un lenguaje de representar a través de sus signos y de forma perceptible un objeto, una idea o una ley de modo convencional con arreglo a un código y [modelización] sería la capacidad del pensamiento, a través de la mediación de los lenguajes y de otros sistemas extrasemióticos, de formarse una idea histórica y culturalmente condicionada de la realidad, que sólo es accesible en esa mediación (no se le concede existencia positiva y separada fuera de ella) gracias a los repertorios de referentes construidos (conceptos, imágenes mentales y otros) y suscitados por dichos sistemas. Esta última noción será desarrollada y explicada a lo largo del capítulo con respecto a la capacidad conceptualizadora del lenguaje verbal.

el lenguaje principalmente como sistema de comunicación y de significación en detrimento, muchas veces, de otros aspectos no menos importantes, como por ejemplo su función en la construcción de las relaciones sociales. Nuestro análisis, por lo tanto, sólo tendrá validez si se considera como un punto de apoyo sujeto a revisión y a reconexión con otros ámbitos del conocimiento, de modo que estimule una teoría de la significación en arte más compleja.

Los aspectos del lenguaje verbal que nos interesan por ahora pertenecen a dos dimensiones de los estudios lingüísticos. Por una parte aquella que asegura y explica porque puede considerarse al lenguaje verbal como el sistema de modelización primario de la realidad. Y por otra parte aquella que afirma que el lenguaje verbal, a través de los conceptos, es el sistema semiótico más elaborado en cuanto a elaboración y transmisión del conocimiento.

2.2.1. El proceso de conceptualización

Los estudios publicados por el lingüista y antropólogo norteamericano Edward Sapir (1844-1939) sobre la capacidad de conceptualización del lenguaje, según los tipos de estructura lingüística de cada lengua, siguen siendo considerados en la actualidad como un importante referente para los procesos de simbolización de la realidad por el lenguaje. Según Sapir:

“El lenguaje es un método puramente humano y no instintivo para la comunicación de ideas, emociones y deseos por medio de símbolos producidos voluntariamente”².

Esta definición no es exclusiva del lenguaje verbal ya que se podría también atribuir a otros sistemas convencionales de símbolos voluntariamente producidos como, por ejemplo, el lenguaje gestual. En esta primera definición Sapir nos presenta el lenguaje como un medio “humano” de comunicación, que parece depender exclusivamente de la voluntad, idea compartida en general por la lingüística tradicional. Unas páginas más adelante Sapir la revisará y complementará a favor de otra que nos muestra un carácter menos instrumental y más determinante sobre nuestras formas de pensamiento. Insistimos en que nuestro propósito no es encontrar una definición exacta del lenguaje sino rastrear las ideas de Sapir acerca de la conceptualización lingüística de la realidad. Veremos ahora de forma más precisa como desarrolla una noción de lenguaje basada en sus cualidades simbólicas.

“La esencia del lenguaje consiste en el hecho de tomar sonidos convencionales, articulados de manera voluntaria, o sus equivalentes escritos, *como representantes de los diversos elementos de la experiencia*. La palabra [casa] no es un hecho lingüístico si por él se entiende simplemente el efecto acústico que sobre el oído producen las consonantes y vocales que constituyen dicha palabra, pronunciadas en determinado orden; tampoco

² Sapir, Edward: *El lenguaje*. México: Fondo de Cultura Económica. 1991, p 14. El lingüista John Lyons comenta que esta definición adolece de precisión en los términos empleados y que además estos no cubren toda lo comunicable por el lenguaje. En Lyons, J.: *Introducción al lenguaje y a la lingüística*. Barcelona: Teide. 1984, p 3.

es un hecho lingüístico a causa de los procesos motores y de las sensaciones táctiles que intervienen en la articulación de la palabra; ni a causa de la percepción visual por parte de quien escucha esa articulación; ni a causa de la percepción visual de la palabra [casa] en una página manuscrita o impresa: ni a causa de los procesos motores y sensaciones táctiles que entran en juego para escribir la palabra; ni, finalmente, a causa de la memoria de alguna de estas experiencias o de todas ellas. *La palabra [casa] sólo es un hecho lingüístico cuando todas estas experiencias combinadas, y tal vez otras que no hemos mencionado, se asocian automáticamente con la imagen de una casa: entonces comienzan a adquirir la naturaleza de un símbolo, de una palabra, de un elemento del lenguaje.* La asociación a que nos referimos debe ser puramente simbólica; dicho de otra manera, la palabra debe denotar la imagen, debe rotularla, y no debe tener otra función que la de un paralelo suyo en otro plano, y a ese paralelo podemos acudir cada vez que sea necesario o conveniente.”³

Esta asociación entre la palabra y su objeto —descrito aquí como “imagen”— es de sobra conocida, es arbitraria y convencional, exige un notable ejercicio de atención consciente, por lo menos en el comienzo del aprendizaje del lenguaje, ya que el hábito no tarda en hacer esta asociación totalmente automática⁴. Esta definición, todavía mecanicista, es en seguida retomada y ampliada por Sapir para incluir en ella una primera idea de conceptualización:

“Pero quizá hemos avanzado con demasiada velocidad. Si el símbolo [casa] —sea una experiencia o imagen auditiva, motora o visual— no se refiriera más que a la sola imagen de una casa determinada, vista en una sola ocasión, una crítica indulgente podría quizá darle el nombre de elemento del lenguaje; sin embargo, es evidente desde el principio que un lenguaje constituido en esa forma tendría un valor muy escaso, o nulo, para las finalidades de la comunicación. *El mundo de nuestras experiencias necesita ser simplificado y generalizado enormemente para que sea posible llevar a cabo un inventario simbólico de todas nuestras experiencias de cosas y relaciones; y ese inventario es indispensable si queremos comunicar ideas.*”⁵

Los elementos del lenguaje, los símbolos rotuladores de nuestras experiencias tienen que asociarse, pues, con grupos enteros, con clases bien definidas de experiencia, y no propiamente con las experiencias aisladas en sí mismas. Sapir explica que sólo de esa manera es posible la comunicación; pues la experiencia aislada no radica más que en una consciencia individual y, hablando en términos estrictos, es incommunicable. Para que sea comunicada, necesita relacionarse con una categoría que la comunidad acepte tácitamente como algo identificable. Así, la impresión particular que deja en alguien una casa determinada necesita identificarse con todas las demás impresiones acerca de ella. Y además, la memoria generalizada, o sea la “noción” de esa casa debe fundirse con las nociones que se han formado acerca de la casa todos los individuos que la han

³ *Ibidem*, p 18. La cursiva es nuestra.

⁴ Ferdinand de Saussure, precursor de la lingüística estructuralista, explica la relación del significante con el significado dentro del sistema de la lengua sin pasar por el referente, o imagen, a la que alude Sapir.

⁵ *Ibidem*, p 19. La cursiva es nuestra.

visto. La experiencia particular que sirve de punto de arranque se ha ensanchado ahora de tal manera, que puede abarcar todas las impresiones o imágenes posibles que acerca de la casa en cuestión se han formado.

Esta primera simplificación de la experiencia se encuentra en la base de gran número de elementos del habla, los llamados nombres propios, o palabras que designan individuos u objetos individuales. Pero este procedimiento de reducción no es suficiente porque, como la experiencia, es infinito.

“Debemos llegar hasta la médula de las cosas, debemos poner en un solo montón, de manera más o menos arbitraria, masas enteras de experiencia, viendo en ellas un número bastante de semejanzas para que nos autoricen a considerarlas idénticas (lo cual es erróneo, pero útil para nuestro objeto). Esta casa y aquella otra casa y miles de otros fenómenos de carácter análogo se aceptan así en cuanto tienen un número suficiente de rasgos comunes, a pesar de las grandes y palpables diferencias de detalle, y se clasifican bajo un mismo rótulo. En otras palabras, *el elemento lingüístico [casa] es, primordial y fundamentalmente, no el símbolo de una percepción aislada, ni siquiera de la noción de un objeto particular, sino de un “concepto”, o, dicho de otra forma, de una cómoda envoltura de pensamientos en la cual están encerradas miles de experiencias distintas y que es capaz de contener otros miles. Si los elementos significantes aislados del habla son los símbolos de conceptos, el caudal efectivo del habla puede interpretarse como un registro de la fijación de estos conceptos en sus relaciones mutuas.*”⁶

La *conceptualización* del lenguaje permite por tanto rotular los elementos pertinentes de la experiencia particular en una serie de *símbolos* para poder archivarla y comunicarla dentro de una comunidad de hablantes. Este proceso se produce tras la *simplificación* de dicha experiencia sensible que permite organizar los objetos o atributos de objetos sensibles en grupos generales abstractos llamados *conceptos* y representados por *símbolos*. El lenguaje, como proceso de codificación y fijación de la experiencia, manifestaría el fondo de la memoria conceptual básica de una colectividad, es decir su estructura cultural.

Al introducir la noción de “concepto” en su definición de lenguaje, Sapir orienta su investigación hacia la relación existente entre lenguaje y pensamiento. Su intención es mostrar la implicación directa del lenguaje en los procesos mentales que nos permiten elaborar configuraciones de la realidad. En repetidas ocasiones a lo largo de la historia se ha planteado la cuestión de si sería posible el pensamiento sin el lenguaje, Sapir en colaboración con Benjamín Lee Whorf, un discípulo suyo, se opone radicalmente a esta posibilidad. Los dos pensadores desarrollan la famosa y controvertida hipótesis Sapir-Whorf que además de afirmar que el pensamiento conceptual no puede darse sin el lenguaje, asegura que la estructura de una lengua posiblemente determine la forma del pensamiento. Esta idea es un paso más en la teoría del giro lingüístico

⁶ *Ibídem*, p 20. La cursiva es nuestra.

que se había iniciado con las teorías de W. Humboldt, entre otros, sobre la preponderancia del lenguaje en los procesos mentales⁷.

Sin embargo, al contrario de lo que algunos piensan, para Sapir lenguaje y pensamiento no son análogos o isomórficos, ni siquiera tienen que ser forzosamente coexistentes. A lo sumo, el lenguaje es sólo la faceta exterior del pensamiento en el nivel más generalizado de la expresión simbólica; es, por su origen, una función pre-racional. Se esfuerza por elevarse hasta el pensamiento que está latente en sus clasificaciones y en sus formas, y que en algunas ocasiones puede distinguirse en ellas; pero no es, como suele afirmarse con tanta ingenuidad, el rótulo final que se coloca sobre el pensamiento ya elaborado. En otro pasaje Sapir replica a la creencia de que las personas pueden pensar sin necesidad de palabras:

”¡De manera que el lenguaje vendría a ser simple ropaje [del pensamiento]! Pero ¿y si el lenguaje no fuera ese ropaje, sino más bien una ruta, un carril preparado? Es muy probable, en realidad, que el lenguaje sea un instrumento destinado originalmente a empleos *inferiores al plano conceptual, y que el pensamiento no haya surgido sino más tarde, como una interpretación refinada de su contenido*. En otras palabras, el producto va creciendo al mismo tiempo que el instrumento, y quizá, en su génesis y en su práctica cotidiana, *el pensamiento no sea concebible sin el lenguaje*, de la misma manera que el razonamiento matemático no es practicable sin la palanca de un simbolismo matemático adecuado”.⁸

El autor rechaza decididamente, como algo ilusorio, esa sensación que tantas personas creen experimentar, de que pueden pensar, y hasta razonar sin necesidad de palabras. Y explica que la ilusión se debe seguramente a una serie de factores. El más simple de ellos es la incapacidad de distinguir entre la imagen y el pensamiento. En realidad, tan pronto como nos esforzamos por poner una imagen en relación consciente con otra, vemos que, sin darnos cuenta, estamos formando un silencioso fluir de palabras. El pensamiento podrá ser un dominio natural, separado del dominio artificial del habla, pero en todo caso el habla vendría a ser el único camino conocido para llegar hasta el pensamiento.

Sapir deja bien claro que el lenguaje no es un equivalente del pensamiento, tampoco es una traducción, ni tiene valor analógico alguno, si bien existe una relación de interdependencia entre ambos. Es más bien una “ruta, un carril preparado” para que el pensamiento pueda darse, es decir una herramienta, tal vez la más elaborada que poseemos, para poner de manifiesto el

⁷ La hipótesis Sapir- Whorf entronca con una tradición que se remonta al menos hasta Herder y tuvo en Humboldt uno de sus primeros y más influyentes representantes. El movimiento se caracteriza por la importancia que concede al valor positivo de la diversidad cultural y lingüística y, en general, su adhesión a los principios del idealismo romántico. Aun siendo hostil al clasicismo, al universalismo y al intelectualismo excesivo de la Ilustración, la tradición de Herder y Humboldt no llevó su hostilidad hasta el extremo de negar la existencia de universales lingüísticos y culturales, Humboldt al menos, subrayó tanto lo universal como lo particular en el lenguaje. Concibió la diversidad estructural de las lenguas (su forma interior) como consecuencia de una facultad universalmente operativa y específicamente humana de la mente. De ahí que Chomsky reconociese en Humboldt los inicios del generativismo. Propósitos recogidos en Lyons, John: *Introducción al lenguaje y a la lingüística*. Barcelona: Teide. 1984.

⁸ *Ibidem*, p 23. La cursiva es nuestra.

pensamiento que sencillamente no podría darse sin esa competencia lingüística. En otro lugar Sapir describe mejor lo que entiende por “carril preparado” para el pensamiento, explica que el habla es el “registro de la fijación de los conceptos en sus relaciones mutuas”. Siendo los conceptos la sustancia básica del pensamiento racional podemos entender la necesaria dependencia e interrelación para que ambos puedan darse y evolucionar a la par⁹. El lenguaje verbal también requiere un proceso de pensamiento conceptual desarrollado para construirse.

“Podemos dar por sentado que el lenguaje ha surgido pre-racionalmente -de que manera concreta y en qué nivel preciso de actividad mental es algo que no sabemos—, pero no debemos imaginar que un sistema bien desarrollado de símbolos lingüísticos haya podido elaborarse con anterioridad a la génesis de conceptos claramente definidos y a la utilización de los conceptos, o sea el pensamiento. Lo que debemos imaginar es más bien que los procesos del pensamiento entraron en juego, como una especie de afloramiento psíquico, casi en los comienzos de la expresión lingüística, y que *el concepto, una vez definido, influyó necesariamente en la vida de su símbolo lingüístico, estimulando así el desarrollo del lenguaje.* [...] Si el instrumento hace posible el producto, el producto, a su vez, refina al instrumento.”¹⁰

Algunas nociones como pensamiento o imagen resultan todavía ambiguas en sus textos. El uso que Sapir hace de la palabra “imagen” es bastante ambiguo, suponemos que se refiere a imágenes mentales de objetos concretos, es decir “imágenes particulares” (como procesos mentales básicos) que contrapone a los conceptos abstractos y sus relaciones (como razonamiento complejo). En otros pasajes utiliza el término “imagen” como un equivalente al “objeto” del signo en semiótica. No sabemos si estas imágenes son ya perceptos semióticos (es decir que se dan tras un complejo proceso mental de representación activado por estímulos culturales) o si existen de forma natural, como si fuesen simples registros de percepciones. Tampoco conocemos su relación exacta con los procesos del pensamiento.

Por otra parte, es evidente que el único pensamiento posible para Sapir es el racional -llega a comentar que este podría haber surgido con posterioridad al lenguaje, como su “interpretación refinada”- y lo define como el “proceso mental más elevado dentro de los contenidos internos de la consciencia”, sin precisar lo que entiende por ello¹¹. Incluso cuando alude a un simbolismo inconsciente nos explica que este no es más que un síntoma de las estructuras ocultas del lenguaje.

⁹ En otro pasaje Sapir insiste en la idea de que el lenguaje es el sustento de toda forma de pensamiento y también de cultura “Yo me inclino a creer que el lenguaje es anterior aun a las manifestaciones más rudimentarias de la cultura material, y que en realidad estas manifestaciones no se hicieron posibles, hablando estrictamente, sino cuando el lenguaje, instrumento de la expresión y de la significación, hubo tomado alguna forma”. *Ibidem*, p 28.

¹⁰ *Ibidem*, p 24. La cursiva es nuestra.

¹¹ Sapir pertenece a la escuela positivista anglosajona de principios del siglo XX que consideraba el pensamiento desde una perspectiva mecanicista, postura que hoy en día resulta obsoleta. Sin embargo, este modelo sigue siendo el más popular en la enseñanza escolar.

“La psicología moderna nos ha mostrado la tremenda actividad que el simbolismo realiza en el espíritu inconsciente. Por lo tanto, ahora es más fácil de comprender que hace veinte años cómo el pensamiento más intangible puede ser tan sólo la correspondencia consciente de un simbolismo lingüístico inconsciente.”¹²

Sin embargo, cualquier corriente del psicoanálisis nos aclara que el pensamiento no existe como tal, que no es solamente un objeto -que podemos estudiar desde el punto de vista del comportamiento externo- sino también un sujeto, síntoma de sus propios procesos de pensamiento; objeto, productor y receptor a la vez; que posee su propio sistema sémico interno para regular y ordenar sus percepciones; que no es del todo comparable a ningún otro, ni identificable y analizable por completo. Si omitimos estas imprecisiones podemos volver a la contribución específica del lenguaje en el desarrollo de un modelo de pensamiento que llamamos conceptual. Sapir establece los fundamentos teóricos, ofreciéndonos un sistema, tal vez excesivamente rígido en su voluntad de generalización, pero extremadamente claro en lo que se refiere a los mecanismos de simbolización del lenguaje. Este modelo nos servirá para comprobar cómo se altera la idea de significación cuando cambian nuestros modos de representar el mundo, escapando de la lógica rígida de los códigos del lenguaje y de sus formas de modelización racional.

Para Sapir, las ideas sólo son comunicables (o inteligibles) de forma inequívoca si son traducidas a un simbolismo lingüístico, cualquier otro medio de comunicación queda excluido. Esta posibilidad de transmitir ideas sin ambigüedades sólo a través de conceptos lingüísticos, sería lo que nos diferencia de otras especies animales (véase la primera definición sobre el lenguaje verbal, de este capítulo). Otra aportación de Sapir que también nos interesa aquí es la idea de una *construcción lingüística de nuestra mente*, llamada tesis del *determinismo lingüístico*. Esta tesis tuvo importantes repercusiones en su época, ya que anunciaba la falta de autonomía del pensamiento y su dependencia de las estructuras del lenguaje -más precisamente de la estructura lingüística de la lengua de origen.

Al definir la evolución entre las lenguas como fenómenos históricos y culturales Sapir daba a entender que la naturaleza del pensamiento también lo era.¹³ Lo cual entraba en contradicción

¹² *Ibidem*, p 24.

¹³ Puede parecer contradictorio que después de hablar del pensamiento racional como el proceso mental de más elevado nivel, es decir como una herramienta absoluta de la mente intelectual, Sapir anuncie su relativismo y su dependencia de las estructuras de las lenguas. Si embargo, como veremos más adelante, este lingüista y otros contemporáneos suyos, en la línea de Humboldt, seguían pensando que existe una estructura racional del lenguaje que permanece inalterada por las estructuras relativas de las lenguas. Se trataría de una estructura universal que posibilita el desarrollo del lenguaje en cualquier individuo. Más tarde Noam Chomsky desarrolló esta tesis en su gramática generativa. Ya en 1921, Sapir era consciente que: “Entre los hechos generales relativos al lenguaje, no hay uno que nos impresione tanto como su universalidad. Podrá haber discusiones en cuanto a si las actividades que se realizan en una tribu determinada son merecedoras del nombre de religión o de arte, pero no tenemos noticias de un solo pueblo que carezca de pensamiento racional bien desarrollado. El más atrasado de los bosquimanos de Sudáfrica se expresa en las formas de un rico sistema simbólico que, en lo esencial, se puede comparar perfectamente con el habla de un francés culto. No hay para qué decir que los conceptos más abstractos no se hallan representados tan abundantemente, ni con mucho, en la lengua del salvaje; y ésta carece asimismo de esa riqueza de vocabulario y de esa exquisita matización de conceptos que caracterizan a las culturas más elevadas. Sin embargo, esta especie de desenvolvimiento lingüístico que va corriendo paralelamente al desarrollo

con las principales corrientes positivistas de su tiempo en las que imperaba todavía el pensamiento racionalista y empirista, ambos basados en los procesos de una mente trascendente, neutra y universal.¹⁴

Otro lingüista que colaboró con Sapir en las investigaciones sobre la relación entre lenguaje y pensamiento y las condujo un poco más lejos que su maestro. Fue, en efecto, Benjamín Lee Whorf (1897-1941) quien planteó de la forma más radical la que hoy conocemos como hipótesis Sapir-Whorf. Es el punto de arranque para demostrar que la estructura de una lengua posiblemente determine la forma del pensamiento. Con ella se da el paso definitivo hacia el determinismo lingüístico enfatizando la relación decisiva que ejerce el lenguaje sobre nuestros procesos de conceptualización del mundo. De hecho esta hipótesis sigue en vigor en muchos medios académicos, si bien es cierto que en estas últimas décadas no se ha podido comprobar, pero tampoco refutar de forma categórica.

Whorf analizó comparativamente las estructuras de lenguas indoeuropeas con otras procedentes de raíces distintas, en particular el hopi (de la familia de las lenguas uto-aztecas) hablada por indios americanos de Arizona. Las lenguas indoeuropeas pueden ser toscamente comparadas: inglés, francés, alemán, ruso, latín, griego y todas las demás; pero, según Whorf, cuando se llega al chino, malayo u hopi, la equiparación es estructuralmente difícil, si no imposible. Los chinos analizan la Naturaleza y el Universo de un modo diferente a los occidentales. Diversos grupos de indios americanos, africanos y de otras muchas lenguas, también realizan un análisis diferente.

A partir de estas observaciones Whorf establece dos hipótesis fundamentales:

Primera; que todos los altos niveles de pensamiento dependen del lenguaje. Es decir que el lenguaje no es simplemente una herramienta del pensamiento como se suele creer habitualmente. (Determinismo lingüístico)

Segunda; que la estructura de la lengua que uno utiliza normalmente influye sobre la forma en que uno comprende el entorno en el que vive y la realidad que le es asociada. De manera que la imagen del mundo varía de una lengua a otra. (Relatividad lingüística)

El determinismo lingüístico queda perfectamente explicado en las siguientes afirmaciones de Whorf:

“Las formas de pensamiento de una persona están controladas por leyes inexorables, constituyendo modelos de los que es totalmente inconsciente. Estos modelos consisten en las no percibidas e intrincadas sistematizaciones de su propio lenguaje, lo cual se

histórico de la cultura, y que en sus etapas más avanzadas asociamos con la literatura, no pasa de ser algo superficial. La armazón básica del lenguaje, la constitución de un sistema fonético bien definido, la asociación concreta de los elementos lingüísticos con los conceptos y la capacidad de atender con eficacia a la expresión formal de cualquier clase de relaciones, todas estas cosas las encontramos perfeccionadas y sistematizadas rígidamente en cada uno de los idiomas que conocemos.” *Ibidem*, p. 30.

¹⁴ Su trabajo se enmarca en la consciencia generalizada del agotamiento de la razón universal y trascendental por su debilidad

2.2. El lenguaje verbal como cauce privilegiado del pensamiento conceptual

muestra claramente por la comparación y contraste con otras lenguas, especialmente aquellas que pertenecen a una familia lingüística diferente. Su forma de pensamiento está en una lengua –en inglés, en sánscrito, en chino– y cada lengua es un enorme sistema de modelos, diferentes de otros, en los que se encuentran culturalmente ordenadas las formas y categorías por las cuales la personalidad no sólo comunica, sino que también analiza la naturaleza, recoge o ignora tipos de relaciones y fenómenos, canaliza su razonamiento y construye el edificio de su conciencia”¹⁵.

En cuanto al relativismo lingüístico Whorf nos dice lo siguiente:

“No existe una combinación metafísica de pensamiento humano universal. Las personas que hablan lenguas diferentes ven el cosmos de un modo diferente y lo evalúan de otra forma, a veces sin gran diferencia, otras con mucha. El pensamiento es relativo a la lengua aprendida. No existen lenguas primitivas.

Es necesaria la investigación para descubrir la concepción del mundo de numerosas lenguas inexploradas hasta ahora, algunas de las cuales están en peligro de extinguirse.

En algún momento del futuro, tiene que ser posible desarrollar una verdadera lengua internacional. Algún día todas las personas utilizarán la lengua según su capacidad y, de este modo pensarán con mayor integridad que nosotros”.¹⁶

A Whorf no le era suficiente investigar los mecanismos que rigen las relaciones entre lenguaje y pensamiento, sino que proponía además la elaboración de una lengua internacional¹⁷, no sólo para que todos los seres humanos pudiesen comunicarse sino, sobre todo para estar más cerca de una supuesta realidad objetiva. Observamos que sobre este punto, al contrario que Sapir, aboga por una posible *analogía* entre pensamiento, lenguaje y realidad¹⁸. Es fácil demostrar el carácter utópico y contradictorio de esta propuesta, consecuencia probablemente del contexto sociocultural de la época, donde las investigaciones científicas de cualquier ámbito se enmarcaban

teórica en explicar los fenómenos culturales en su relatividad. Estos se vuelven primordiales en todas las áreas del conocimiento y dan paso a otras formas de proceder como el comparativismo, el relativismo o el estructuralismo.

¹⁵ Lee Whorf, Benjamin: “Lenguaje, mente y realidad” (1941). En *Lenguaje, pensamiento y realidad. Selección de escritos*. Barcelona: Barral. 1971. p. 252.

¹⁶ Lee Whorf, Benjamin: “Prólogo”. Op. cit. p. 45.

¹⁷ “[...] existen las posibles aplicaciones de una ciencia –comenta Whorf– restaurando una posible lengua original y común a toda la raza humana, o bien perfeccionando una lengua natural ideal construida sobre la base del significado psicológico original de los sonidos, tratándose quizá de una futura lengua común en la que puedan ser asimiladas todas nuestras diversas lenguas, o, expresándolo de otro modo, a la que se puedan reproducir todos los términos”. En su solicitud de beca de investigación al Consejo de Investigación de las Ciencias Sociales de la Universidad de Hartford, 1928, publicado en Lee Whorf, Benjamin: *Lenguaje, pensamiento y realidad. Selección de escritos*. Barcelona, Barral, 1971.

¹⁸ “La mente humana reflejada en el lenguaje, no muestra ejemplos de funcionamiento primitivo [...]. Las lenguas amerindias y africanas abundan en sutiles elaboraciones y discriminaciones, bellamente lógicas, sobre causa, acción, resultado, cualidad dinámica o energética, rectitud de la experiencia, y sobre todas las materias que tratan la función del pensamiento, verdadera quintaesencia de lo racional”. Lee Whorf, Benjamin: “*Consideración lingüística del pensamiento en las comunidades primitivas*” (1936). En *Lenguaje, pensamiento y realidad. Selección de escritos*. Barcelona: Barral. 1971. p. 120.

siempre dentro de una ética por “mejorar” las condiciones de vida de los individuos acercándoles a la verdad¹⁹.

Nos habla de la posibilidad de “restaurar” una lengua “original y común a toda la raza humana”, bastante similar, por lo tanto, a la lengua verdadera, reflejo de la Idea, que concebían los pensadores griegos clásicos. El problema es que una lengua que incluyese todos los modelos lingüísticos ya no podría construir diferentes modelos de realidad acordes con cada cultura sino que haría referencia obligatoriamente a una realidad única, de no ser así la comunicación quedaría constantemente interrumpida por los malentendidos entre parlantes.

Curiosamente, todo el empeño de Whorf ha consistido en demostrar que nuestra percepción y concepto de realidad está mediada por el lenguaje. Entonces, ¿De qué realidad nos está hablando? El problema radica en que no resuelve la contradicción que generan las diferentes concepciones de realidad que enuncia en sus textos. Por una parte nos habla de una realidad dada, objetiva y universal hacia la que deberíamos tender a través de herramientas científicas adecuadas como la lengua universal que nos propone. Y por otra parte estaría la realidad que se construye en el uso de las lenguas. Una vez aclarada esta notable incoherencia terminológica en los escritos de Whorf, de aquí en adelante, para no crear ningún tipo de confusión, sólo abordaremos aquellos textos que se refieren a la segunda definición, es decir a la realidad como representación mediada por el lenguaje.

2.2.2. El principio de la relatividad lingüística

Los griegos, en particular Aristóteles con su Ley de Identidad, A es A, dieron por seguro que la base del lenguaje era una esencia de la razón, universal e incontaminada, apreciada por todos los hombres, al menos por todos los pensadores. Afirmaban que las palabras no eran más que el medio en el que encontraban expresión las ideas. De ello se desprendía que un pensamiento expresado en cualquier lengua podía ser traducido a cualquier otra sin pérdida o modificación del significado.

Este punto de vista ha persistido durante 2500 años, especialmente en los medios académicos. Whorf lo rechaza de plano en sus dos hipótesis fundamentales. “Un cambio en el lenguaje – dice – puede transformar nuestra apreciación del Cosmos”.²⁰

La tesis del principio de relatividad lingüística, que plantea tras años de investigación junto a Sapir, parte básicamente de la siguiente idea:

¹⁹ Otros pensadores del campo de la Lógica, como B. Russell o L. Wittgenstein (en la época del Tractatus), también apostaban por la creación de una nueva lengua lógica, transparente y universal.

²⁰ *Ibidem.* p. 122.

“las lenguas diseccionan la naturaleza de muchas formas diferentes. Se pone entonces de relieve la relatividad de todos los sistemas conceptuales, incluido el nuestro, y su dependencia del lenguaje”²¹.

La estructura del lenguaje, por lo tanto, condiciona la forma en que un individuo comprende la realidad y determina su comportamiento ante ella. En sus escritos de 1925 Whorf aborda un tema fundamental que simultanea con sus primeros pasos en el campo de la lingüística, en ellos trató de verificar las teorías del místico francés y erudito de la lengua hebrea Fabre d'Olivet – teorías que proponían que ciertas letras y combinaciones de letras hebreas contenían misteriosas y fundamentales ideas-raíces. Con objeto de comprobarlo, Whorf comenzó a trabajar con similitudes sutiles y subterráneas entre ideas que aparentemente no guardaban relación. Este fue el primer paso, penetrar por debajo del disfraz de las palabras secas, ásperas y aisladas, para comprobar si no podían contener conceptos fundamentales²².

Whorf pronto se dio cuenta, o creyó darse cuenta, de que el hebreo, el azteca y el maya parecían estar contruidos sobre un plano diferente al del inglés o al de cualquiera de las otras lenguas SAE²³. Las llamó lenguas “*oligosintéticas*”, es decir, lenguas cuyos vocabularios habían sido formados sobre la base de un pequeño número de elementos. “Cada elemento -afirmó en un ensayo sobre lingüística azteca, leído en 1928- es, primero, una pieza muy simple de comportamiento de articulación y, segundo, una amplia idea o complejo de ideas relacionadas que van implícitas en esta pieza de comportamiento”. Creyó que había sido capaz de sintetizar el vocabulario azteca en no más de treinta y cinco raíces de este tipo.

“Se debe hacer notar ahora que este fenómeno oligosintético abre ciertos territorios nuevos en el tan poco explorado campo de la psicología del lenguaje. Veremos en este fenómeno cómo todo el campo ideacional de una lengua es compartido por treinta y cinco nociones elementales, como si ellas nos quisieran ofrecer por primera vez un mapa o plano de una sucesión de ideas. Hasta ahora, cuando las ideas se habían distribuido entre una serie de categorías, éstas fueron el resultado de la introspección de algunos filósofos, pero nunca nos dieron esta idea-mapa de una lengua. Hemos llegado a ella como hemos llegado a conocer los hechos de la naturaleza, y ahora tenemos que investigar su oscura configuración mediante métodos experimentales e inductivos”.²⁴

En estas ideas, que se descubren por métodos empíricos (como “los hechos de la naturaleza”) y no deductivos o especulativos que eran hasta entonces las herramientas predilectas del antropólogo,

²¹ Lee Whorf, Benjamin: “*Ciencia y lingüística*” (1940). En *Lenguaje, pensamiento y realidad. Selección de escritos*. Barcelona: Barral. 1971. p. 196.

²² En un breve ensayo que tituló *Sobre la conexión de las ideas*, podemos comprobar la preocupación de Whorf por las operaciones mentales básicas y su aparente disconformismo con la camisa de fuerza representada por el lenguaje. En Lee Whorf, Benjamin: *Lenguaje, pensamiento y realidad. Selección de escritos*. Barcelona: Barral. 1971.

²³ SAE: Standard Average European.

²⁴ Ensayo sobre lingüística azteca, de 1928. En Lee Whorf, Benjamin: *Lenguaje, pensamiento y realidad. Selección de escritos*. Barcelona: Barral. 1971. p. 143.

podemos ver una llamada a la noción del simbolismo fonético, es decir a la noción de que pueden existir relaciones inherentes (por encima de las relaciones arbitrarias establecidas en cualquier lengua dada) entre sonidos y significados. El problema del simbolismo fonético ha desafiado desde hace tiempo tanto a los lingüistas como a los psicólogos. Edward Sapir, en un principio, también simpatizaba con este planteamiento e ideó un experimento que apuntaba en una dirección positiva²⁵, pero luego fue abandonada y hoy en día el problema ha perdido vigencia entre los lingüistas y psicólogos contemporáneos.

La teoría de la relatividad lingüística, que ya apunta en la teoría de Whorf sobre la oligosíntesis, tiene su clave en la determinación de “una amplia idea o complejo de ideas relacionadas” que pueden ser asociadas con un elemento lingüístico. Sólo de este modo se puede explicar que las diferentes estructuras sintácticas de las lenguas proporcionan diferentes “mapas” de las ideas vinculadas a la cultura de la que provienen, o, como expresó más tarde el mismo Whorf, que las diferentes lenguas proporcionan diferentes “segmentaciones de la experiencia”.

La idea de la relatividad lingüística se concreto cuando Whorf comenzó a analizar el hopi, una lengua que tiene una gramática mucho más compleja y sutil que la azteca. La hipótesis podía ser desarrollada de una forma mucho más notable y efectiva anotando las diferencias no solamente en el léxico, sino también en la estructura gramatical. En los diversos ensayos sobre la lengua hopi, Whorf cuenta sus extraordinarios descubrimientos sobre el tiempo gramatical y sobre aspectos del sistema de los verbos, así como sobre el tratamiento hopi de los sustantivos²⁶ y su influencia sobre las formas del pensamiento.

²⁵ Sapir, Edward: “A study in phonetic symbolism.” *Journal of Experimental Psychology* 12:225-239. 1929.

²⁶ En su época Whorf fue conocido sobre todo por sus estudios sobre la lengua hopi. En 1935 ya había preparado un ensayo de gramática y un diccionario hopi. En ese mismo año escribe dos influyentes artículos técnicos sobre el hopi: *Los aspectos precisos y segmentativos de los verbos en la lengua hopi* (publicado en 1936) y *Algunas categorías verbales de la lengua hopi* (1938). En estos ensayos se puede ver como su autor está empezando a familiarizarse con la noción, desarrollada más extensamente en ensayos posteriores, de que la extraña gramática de los hopi, parece prometer un modo diferente de percibir y concebir las cosas por parte de los parlantes nativos de la lengua hopi. En el primer ensayo afirma que “la lengua hopi actual está mucho mejor preparada para enfrentarse con (...) los fenómenos vibrátiles, en nuestra más reciente terminología científica”. Estos ensayos son seguidos por *Un modelo indio-americano del Universo* (escrito probablemente en 1936, pero no publicado hasta 1950), en el que se exploran las implicaciones del sistema verbal del hopi en relación con la concepción hopi del espacio y el tiempo. Los pensamientos de un hopi sobre los acontecimientos, siempre incluyen tanto el espacio como el tiempo, ya que ninguno de estos dos aspectos se encuentra solo en su concepción del mundo. Así, pues, su lengua es utilizada adecuadamente sin tensiones para sus verbos, permitiéndoles pensar habitualmente en términos de espacio-tiempo. Para comprender adecuadamente la relatividad de Einstein, un occidental tiene que abandonar la lengua que habla y utilizar el lenguaje del cálculo. Pero según afirma Whorf, un hopi dispone de una especie de cálculo construido en sí mismo, lo explica de la siguiente manera: “En la lengua hopi los plurales y los cardinales solamente son usados para designar entidades que forman o pueden formar un grupo objetivo. No existen los plurales imaginarios, y en lugar de ellos se utilizan los ordinales con singulares. No se utiliza, pues, una expresión como la anterior, “diez días”. La exposición equivalente es operacional, de tal modo que abarca un día seguido de una cuenta adecuada. Así, pues, una oración como “estuvieron encerrados diez días” se convierte en “estuvieron encerrados hasta el onceavo día” o bien “fueron puestos en libertad después del décimo día”. La oración “diez días es mayor que nueve” se convierte en “el décimo día es más tarde que el noveno”. Nuestra “longitud de tiempo” no es considerada como una longitud, sino como una relación entre dos acontecimientos. En lugar de nuestra objetivación lingüística de ese dato de conciencia que llamamos “tiempo”, la lengua hopi no ha renunciado a la utilización de ningún modelo que pudiera ahogar la noción subjetiva del “llegar más tarde”, que es la esencia del tiempo.” Whorf estudia y entiende nuestra experiencia vital del

Whorf se centra entonces en los problemas fundamentales del *significado* y su relación con las operaciones intelectuales fundamentales. En el importante ensayo de 1936 titulado “*Consideración lingüística del pensamiento en las comunidades primitivas*”, Whorf insiste en que la *lingüística es esencialmente la investigación del significado*.

Las diferencias en los efectos sobre los procesos de pensamiento y sobre el comportamiento en general serían espectacularmente reveladas por comparación con las diferentes estructuras de las lenguas. Whorf indagó las diferencias existentes, tanto obvias como sutiles, en las estructuras del lenguaje, siendo como eran diferencias completamente demostrables, al menos a nivel lingüístico empírico. Sin embargo, no se detuvo allí; también intentó aportar evidencias de variaciones de comportamiento y pensamiento asociadas a diferentes fenómenos lingüísticos. Aunque este intento no alcanzó un éxito completo, fue incluido en el artículo escrito durante el verano de 1939 para el volumen de Sapir titulado “*La relación del pensamiento y el comportamiento habitual con el lenguaje*”.

El principio de la relatividad lingüística de Sapir-Whorf ha atraído la atención de la comunidad científica. El material ha llegado a ser conocido por una gran cantidad de público, así como lingüistas, antropólogos y psicólogos, gracias sobre todo a las múltiples reimpresiones de uno y otro de los artículos aparecidos en *Technology Review*. Comenta John B. Carroll refiriéndose a este principio:

“Uno se pregunta qué es lo que convierte la noción de la relatividad lingüística en algo tan fascinante, incluso para los no especializados. Quizá sea la sugerencia de que toda la vida de uno ha sido estafada, sin nuestro propio conocimiento, por la estructura del lenguaje, obligándonos a percibir la realidad de cierta forma; esto implica que nuestra falta de conocimiento sobre tal estafa nos permite ver el mundo desde un punto de vista aparentemente nuevo y fresco”²⁷.

Desde luego que nada más lejos del deseo de Whorf que condenar toda llamada fácil a la relatividad lingüística como una racionalización que explicara el fracaso de la comunicación entre las culturas o entre las naciones. El esperaba más bien que al tener conciencia de dicha relatividad, los individuos adoptarían actitudes humildes sobre la supuesta superioridad de las grandes lenguas europeas, y tendrían una mayor disposición para aceptar una “hermandad de pensamiento” entre los hombres. Aún cuando la investigación de las lenguas nativas no sirva

tiempo contrastando diversas formas de comprenderlo a través de la estructura gramatical de diferentes lenguas. En este caso, aplicando las categorías de plural a la noción de tiempo. Esto le permite romper con los modelos que damos por evidentes en nuestra cultura. Más adelante concluye: “[...] los conceptos de “tiempo” y “materia” no vienen dados sustancialmente en la misma forma por la experiencia, sino que dependen de la naturaleza del lenguaje o de las lenguas a través de las cuales se ha desarrollado”. Whorf, en *La relación del pensamiento y el comportamiento habitual con el lenguaje*, 1939. Encontramos estos cuatro ensayos en Lee Whorf, Benjamin: *Lenguaje, pensamiento y realidad. (selección de escritos)*. Barcelona, Barral, 1971.

²⁷ Carroll, John B.: “Introducción”, en Lee Whorf, Benjamin: *Lenguaje, pensamiento y realidad. (selección de escritos)*. Barcelona: Barral.1971.

para el propósito de tender puentes entre las culturas, Whorf asegura que la investigación de la “lógica” de estas lenguas contribuirá, al menos, a la comprensión de nuestros propios hábitos de pensamiento.

Como ya hemos señalado anteriormente, el interés de Whorf en la lingüística se centra en cómo aparece el significado, es decir, cómo el “fondo de experiencia gramatical” de nuestras lenguas nos permite construir proposiciones a través de las cuales comprendemos la realidad. Y como hemos visto su conclusión es que el lenguaje no es un instrumento del pensamiento como se pensaba en la lingüística tradicional, sino *el generador de pensamiento por excelencia*. O en otras palabras, que nuestra forma de comprender la realidad tiene en su base una estructura lingüística.

“En realidad el pensar es extremadamente misterioso y la mayor luz que hemos podido arrojar sobre esta actividad procede del estudio del lenguaje. Este estudio muestra que las formas de los pensamientos de una persona son controladas por inexorables leyes de modelos, de las que ella es inconsciente. *Estos modelos son las sistematizaciones, imperceptiblemente intrincadas, de su propio lenguaje*, suficientemente demostrado por una ingenua comparación y contraste con otras lenguas, especialmente con aquellas que pertenecen a una familia lingüística diferente. Su pensamiento se lleva a cabo en una lengua, ya sea ésta inglés, sánscrito o chino. Y cada lengua es un vasto sistema de modelos, unos diferentes de otros, en los que se hallan culturalmente ordenadas las formas y categorías mediante las que no sólo se comunica la personalidad, sino también se analiza la naturaleza, se notan o se rechazan tipos de relación y fenómenos, se canalizan los razonamientos y se construye la casa de la conciencia”.²⁸

Los diferentes modelos estructurales lingüísticos son, según él, los que “controlan” y determinan las “formas de pensamiento”²⁹, por lo tanto sólo a través de su estudio se puede tener acceso al funcionamiento y contenido del pensamiento.

Whorf afirma que “pensamiento” y “realidad” son ambos de naturaleza lingüística y prácticamente equivalentes, La única realidad que podemos percibir es aquella que se dibuja en nuestros pensamientos; serían, por lo tanto, dos conceptos isomórficos. La diferencia estriba en que el pensamiento es un proceso interno y operativo del individuo mientras que la realidad es una noción abstracta y externa. En definitiva nuestra única realidad serían nuestros pensamientos; nos dan acceso a las experiencias a través de los conceptos. Evidentemente esta es una definición muy reductiva tanto de la idea de pensamiento como de la de realidad.

²⁸ En Lee Whorf, Benjamin: *Lenguaje, pensamiento y realidad. (selección de escritos)*. Barcelona: Barral. 1971.

²⁹ Otros lingüistas de la época como Watson, sostuvieron que el pensamiento es enteramente lingüístico, pero a diferencia de Whorf, llevaron su idea hasta un extremo insostenible al afirmar que el aspecto lingüístico del pensamiento es un proceso biológicamente organizado como “lenguaje”, y no una organización cultural, o sea *un* lenguaje.

2.2. El lenguaje verbal como cauce privilegiado del pensamiento conceptual

Algunos pensadores vinculados al postestructuralismo, como Lacan, definieron más tarde la realidad como un producto del lenguaje. Sin embargo, para Whorf, el concepto de realidad, que nunca llegó a definir con precisión, seguía existiendo fuera del lenguaje y del individuo, pero su percepción y accesibilidad eran de naturaleza lingüística. Es decir que la única forma de estudiarla y comprenderla en profundidad, era desentrañando los modelos contenidos en su estructura lingüística que nos permiten expresarla, categorizarla, jerarquizarla y comunicarla. El lenguaje actúa, por lo tanto en dos sentido contrapuestos, nos permite acceder a la realidad y a la vez nos la oculta tras un velo cultural. Al aplicar los modelos lingüísticos de una comunidad hablante sobre la experiencia, los sujetos pueden leer e interpretar la realidad, pero siempre de forma sesgada e incompleta, ocultando su verdadero sentido tras las diferencias y arbitrariedades de los modelos conceptuales dictados por su lengua. Ahora bien, el hecho de tener presentes estos modelos estructurales en el estudio de las diferentes culturas arroja una luz esclarecedora sobre los mecanismos que rigen el pensamiento³⁰.

Whorf conocía por supuesto las teorías de Saussure sobre la autonomía del lenguaje en relación con la realidad, es decir sobre la arbitrariedad del signo³¹. Según este nuevo modelo el lenguaje es un sistema de diferencias, sin términos positivos en sí mismos, es decir un sistema convencional muy elaborado, socialmente aceptado y compartido. Su estudio entonces ya no puede basarse en la etimología, sino en su estructura interna entendida como estado y configuración histórica cambiante. La gran aportación de Whorf con respecto a las teorías de Saussure fue descubrir cómo se construye el significado al nivel de la formulación de conceptos sobre el mundo, es decir ya no sólo se interesó por el estudio al nivel funcional y estructural de las lenguas, sino también al nivel del relativismo cultural que supone el estudio de las relaciones entre lenguas y formas de pensamiento.

Siguiendo el método estructuralista, Whorf entendía que las fracciones diferenciales de los distintos elementos de un sistema, como son los textos que produce una cultura determinada, los objetos que considera arte, las relaciones de parentesco entre sus individuos u otros elementos culturalmente compartidos, producían significados culturales, y debían ser, por lo tanto, interpretados dentro de ese sistema cultural y no sólo leídos desde un punto de vista esencialista o como valores de verdad universal. Este método desde luego pone de manifiesto el carácter relativo de las diferentes culturas y permite entender su coherencia interna, pero poco o nada nos dice sobre aquello que determina de forma inexorable los límites y posibilidades de estos mundos. Whorf sugería dar un paso más y tratar de determinar las fronteras de nuestro pensamiento en aquello que constituye la base de la comunicación y memoria de una sociedad: el lenguaje.

³⁰ Véase también los escritos de Lévi Strauss, en particular *El pensamiento salvaje*. Lévi usa la metodología de la lingüística estructural conectando los estudios antropológicos propiamente dichos con la estructura de las lenguas. Lévi Strauss, Claude: *El pensamiento salvaje*. México: Fondo de Cultura Económica. 1964.

³¹ Saussure, F.: *Curso de lingüística general*. Madrid: Alianza. 1994.

Whorf ha contribuido a esclarecer las implicaciones lingüísticas del contacto intercultural, definiéndolas como algo necesario e inevitable también en los procesos de elaboración del pensamiento. Lo cual nos ha llevado a la noción de relativismo cultural y por consecuencia al resquebrajamiento mismo de la identidad occidental basada en la universalidad de la razón positivista y determinista.

Hoy en día la hipótesis de Sapir-Whorf tiene bastante aceptación en su presentación más corriente que concierne el *determinismo lingüístico* (la lengua determina el pensamiento) con la *relatividad lingüística* (no hay límite para la diversidad estructural de las lenguas). Sin embargo sigue despertando bastantes polémicas en su manifestación más radical. El lingüista John Lyons plantea reservas³² sobre las siguientes cuestiones:

(a) Estamos, en todos nuestros pensamientos, «a merced de la lengua que ha venido a convertirse en el medio de expresión de [nuestra] sociedad», pues no podemos sino «ver y oír, y en todo caso sentir», en función de las categorías y distinciones codificadas en la lengua;

(b) Las categorías y distinciones codificadas en un sistema lingüístico son peculiares a dicho sistema e incongruentes con las de otros sistemas³³.

John Lyons afirma que, probablemente, hoy ya nadie apoyaría el determinismo o la relatividad en ninguna de sus versiones más radicales. Pero queda aún mucho por decir en favor de una versión más moderada de la hipótesis de Sapir-Whorf en que se modifiquen sus tesis constitutivas. Comencemos por el determinismo.

El interés de los psicólogos por la influencia de la lengua sobre el pensamiento antecede a la propia formulación de la hipótesis de Sapir-Whorf. Desde hace mucho se ha comprobado que la memoria y la percepción se ven afectadas por la disponibilidad de palabras y expresiones adecuadas. Por ejemplo, los experimentos han demostrado que los recuerdos visuales tienden a deformarse de modo que se hallen en más estricta correspondencia con expresiones comunes, y que la gente tiende a advertir (y a recordar) las cosas que son codificables en su respectiva lengua, es decir las cosas que entran en el ámbito de palabras y expresiones muy asequibles. La codificabilidad, en este sentido, es cuestión de grado. Lo que entra en la denotación de una sola palabra habitual (p. ej., 'tío', en español) resulta más fácilmente codificable que algo cuya descripción exija una frase expresamente construida (p. ej., 'hermano del padre o de la madre'); a mayor codificabilidad (debido a su correspondencia con el signo lingüístico), mayor fijación de los conceptos.

³² Lyons, John: *Introducción al lenguaje y a la lingüística*. Barcelona: Teide. 1984.

³³ No puede asegurarse con certeza si Sapir o Whorf habrían suscrito la hipótesis hasta este extremo. Aunque hemos incorporado expresiones del propio Sapir en la formulación, el pasaje de donde proceden contiene asimismo otra serie de precisiones que cualifican y reducen aquella contundencia. En Sapir, Edward: *Selected Writings in Language, Culture and Personality*. Compilado por D. G. Mandelbaum. Berkeley y Los Angeles: University of California Press. 1947. p162.

Es bien sabido que los vocabularios de las lenguas tienden a ser, en mayor o menor medida, no isomórficos entre sí (cf. 5.3). Y en tanto que así es, hay cosas más codificables en una lengua que en otra. Por ejemplo, del mismo modo que se dice que en esquimal no existe una palabra única para la nieve, sino muchas para distintos tipos de nieve, parece que la mayoría de lenguas australianas tampoco disponen de una palabra con el significado de «arena», sino varias, también para referirse a distintas clases de arena. La razón es evidente en ambos casos. La diferencia entre un tipo u otro de nieve o de arena reviste gran importancia en la vida cotidiana de los esquimales y de los aborígenes australianos, respectivamente. El español, al menos en principio, no ofrece palabras más específicas que 'nieve' y 'arena'. Ahora bien, los esquiadores, por ejemplo, que sienten un interés por la nieve semejante al de los esquimales, pueden emplear expresiones como 'nieve polvo', 'nieve primavera', etc., las cuales, en virtud del uso repetido y la fijeza de denotación en un determinado grupo, se aproximan a la situación de lexemas y hacen que ciertos fenómenos resulten más fácilmente codificables para los miembros de estos grupos que para el resto de hablantes en general.

Cuando en la década de 1950 a 1960 los psicólogos investigaron la hipótesis de Sapir-Whorf, se demostró que la mayor codificabilidad de ciertas distinciones de color en una lengua frente a otra ejercía el efecto esperado sobre la memoria y la percepción. Por ejemplo, los hablantes monolingües de zuni, una lengua amerindia que no codifica la diferencia entre el naranja y el amarillo, presentaban más dificultades que los hablantes monolingües de inglés o que los hablantes zunis que sabían también inglés para volver a identificar, tras un cierto período de tiempo, objetos de un color fácilmente codificable en inglés, pero no en zuni. Sin embargo, esto no daba lugar a que los hablantes de zuni no fuesen capaces de distinguir la diferencia entre un objeto amarillo y otro naranja cuando se les pedía que los comparasen.

Puede decirse que las experiencias en cuestión han conformado parcialmente la hipótesis de Sapir-Whorf, pero no brindan evidencias en favor de su versión más radical. En efecto, muchos de los conceptos con que actuamos se hallan ligados a la cultura, en el sentido de que para su comprensión dependen del conocimiento, práctico y teórico, socialmente transmitido y de que varían considerablemente de una a otra cultura³⁴. Sin embargo se confirma que la estructura de la propia lengua influye sobre la percepción y el recuerdo. Acaso puede sorprender que sea más fácil trazar ciertas distinciones en una lengua que en otra. Y, sin embargo, es así, como en el ejemplo de los colores que acabamos de ver. Y parece que esta diferencia ejerce una cierta influencia sobre la percepción y la memoria entre las lenguas, e incluso sobre nuestra manera cotidiana de pensar.

³⁴ Considérense, por ejemplo, conceptos como «honradez», «pecado», «parentesco», «honor», etc. Todo el mundo admite que los conceptos culturalmente dependientes de este tipo resultan, como mínimo, mucho más codificables en unas lenguas que en otras.

2.2.3. Determinismo lingüístico e identidad cultural

Lo que, en cambio, no se ha comprobado en rigor es que exista correspondencia causal entre diferencias de la estructura gramatical sobre las diferencias de mentalidad entre hablantes de lenguas gramaticalmente distintas. Esta causalidad o determinismo de la lengua sobre la cultura es lo que el antropólogo Marvin Harris rechaza de plano:

“Los intentos para mostrar que las diferencias gramaticales determinan la manera en que la gente piensa o se comporta en diferentes culturas no ha tenido éxito. Hay muy poca relación, si es que existe aparte del vocabulario, entre la lengua y las formas más importantes de adaptación demográfica, tecnológica, económica, etológica, doméstica, política y religiosa.”³⁵

Este antropólogo coloca en el centro de la controversia la comparación hecha por Whorf entre las lenguas nativas americanas y la familia de lenguas indoeuropeas, siendo éste un grupo que incluye muchas lenguas europeas, pero también el hindú, el persa y otras más. Según Whorf, las frases en lenguas indoeuropeas están construidas de tal forma que indican que un objeto o asunto son parte de un suceso localizado en un tiempo y lugar definidos. Tanto el tiempo como el espacio pueden ser divididos y medidos en unidades. En las frases de la lengua hopi, sin embargo, los sucesos no se localizan con respecto al tiempo, sino más bien en categorías de «ser», en oposición a las categorías de «devenir». La lengua española, por ejemplo, anima a uno a pensar en el tiempo como en una barra divisible que empieza en el pasado, pasa a través del presente y continúa hacia el futuro -esto justifica la existencia de los tiempos pasado, presente y futuro. Sin embargo, la gramática hopi, simplemente distingue todos los sucesos que ya se han manifestado de aquellos que aún están en proceso de manifestarse; no tiene ningún equivalente al pasado, presente y futuro. ¿Significa esto que un hopi no puede indicar que un suceso pasó en el último mes, o que está sucediendo ahora mismo o que sucederá mañana? Por supuesto que no afirma Harris, simplemente el sistema de tiempos inglés o español hace más fácil medir el tiempo.

La objeción más importante al punto de vista de Whorf es que su enfoque distorsiona implícitamente las relaciones causales fundamentales entre lenguaje y cultura. Nadie puede negar que la ausencia de calendarios, relojes y horarios tiene que haber dado a las sociedades preindustriales como la hopi una orientación sobre el tiempo muy distinta a la de las sociedades de la era industrial. Sin embargo, no hay ninguna evidencia que apoye el punto de vista de que la industrialización puede ser facilitada o causada por el hecho de tener un determinado tipo de gramática en vez de otra.

³⁵ Harris, Marvin: *Antropología Cultural*. Madrid: Alianza. 2000. p. 96.

“El interés en calendarios y otro tipo de dispositivos para medir el tiempo es un rasgo que se repite en el desarrollo social y político asociado a pueblos cuyas lenguas son tan dispares como las de los egipcios y los mayas. En este sentido, los chinos contribuyeron tanto a la invención de los modernos relojes mecánicos como hicieron los europeos. Por otro lado, la falta de interés para medir el tiempo es una característica de los pueblos preindustriales en general, desde la Patagonia a la Tierra de Baffin y desde Nueva Guinea al desierto de Kalahari -pueblos que hablan miles de lenguas diferentes.”³⁶

Lo que sucede con el cálculo del tiempo, ocurre en otros aspectos de la cultura. Religiones tan diferentes como el cristianismo, el hinduismo y el budismo han florecido entre pueblos que hablan, todos ellos, lenguas indoeuropeas. El malayo-polinesio, el bantú y el árabe han servido perfectamente como medio de expansión del Islam, mientras que el chino, el ruso y el español han servido perfectamente para la expansión del marxismo. El capitalismo industrial en Japón y en EE.UU. tiene mucho en común; sin embargo, el japonés y el inglés apenas tienen semejanzas, según el autor Marvin Harris.

Aceptando estas importantes restricciones e insistiendo debidamente en ellas, hemos de condescender, a la vista de las pruebas presentes, ante una versión moderada de la tesis del determinismo y relatividad lingüística. Probablemente el estudio de la lengua y sus usos sea una de las vías más eficaces para conocer el tipo de pensamiento de una cultura, ya que existe una fuerte correlación entre las estructuras del lenguaje y las estructuras del pensamiento. El lenguaje y la escritura, como veremos a continuación, pueden establecer ciertos límites de lo pensable (lo conceptualizable, lo codificable, lo recordable, lo contable, lo perceptible, etc.). Indudablemente el lenguaje media y, por lo tanto, condiciona nuestra relación con nuestro entorno, empezando por las percepciones. La polémica cuestión de la causalidad; es decir si es la configuración de una lengua la que determina el pensamiento de una cultura o si lo que ocurre es precisamente lo contrario, tiene sus detractores y defensores, en un sentido laxo, pero apenas tiene importancia en nuestro contexto. Ya no se trata de saber si existe una analogía entre el Lenguaje verbal y el pensamiento (polémica superada), sino qué operaciones del pensamiento no son posibles sin la adquisición o intervención del lenguaje verbal³⁷. Esta información nos permitiría establecer con exactitud el alcance real de la significación en la semiosis visual sin la interrelación con otras semiosis textuales. Pero la averiguación de dicha información requeriría adentrarse en campos de ciencias ajenas como son las teorías cognitivas y las neurociencias, lo cual excede los límites metodológicos y temáticos de esta tesis así como las competencias del doctorando.

³⁶ *Ibidem*, pp.86-87.

³⁷ Según Oliver Sacks, investigador en neurociencias, ciertas operaciones mentales (lógicas, abstractas, conceptuales) les son negadas a los sordos que nunca adquirieron un lenguaje verbal estructurado, por más que conservaran todas las demás aptitudes cognitivas intactas. Sacks, Oliver: *Veo una voz. Viaje al mundo de los sordos*. (1990). Barcelona: Anagrama. 2003.

Ahora bien, los mecanismos conceptualizadores del lenguaje verbal descritos en este capítulo nos serán muy útiles para establecer comparativamente qué se entiende por significación visual y cual es el potencial conceptualizador de las diversas semiosis visuales, entendidas a partir de los estudios de la imagen y de la visualidad.

Como hemos visto, el lenguaje verbal es considerado como el sistema primario *de modelización de la realidad*. Algunos como Wendy Steiner o Tomas Mitchell, investigadores ambos en el campo de los estudios visuales, le reconocen, sin lugar a dudas, ese estatus en la cultura occidental siendo además un meta-sistema a partir del cual todos los otros sistemas semióticos, sino todos los fenómenos culturales, pueden ser explicados. También en la lingüística chomskiana y el psicoanálisis lacaniano se comparte la premisa de una estructura lingüística profunda que subyace a la imaginación y a los procesos cognitivos.

Para los lingüistas en general no cabe duda de que el lenguaje verbal es el más importante de todos los sistemas de representación de que disponemos porque goza de *omni-formatividad*: es decir, una alta *productividad* o capacidad de decir siempre algo nuevo sobre la experiencia; una *universalidad* o uso generalizado y compartido por las comunidades de hablantes; y una *omnipotencia* o capacidad de explicarlo todo gracias a su extrema *complejidad estructural* y su *organización en categorías conceptuales*. Destacan además otras características que lo hacen único e imprescindible con respecto a otros sistemas semióticos: su *versatilidad* y *flexibilidad* para adaptarse, comprender o comunicar cualquier situación; su *arbitrariedad* y *discreción* (precisión de la convención entre significante y significado y alta capacidad de discriminación conceptual); su *dualidad* (los símbolos del lenguaje expresan sólo determinados atributos de los objetos de una misma clase, en detrimento de otros, para hacerlos generalizables y producir ideas comunes sobre todos ellos, lo que llamamos conceptos); además de su *iterabilidad* (repetición de los signos de la escritura que permite construir archivos de memoria)³⁸. Si la *comprensión* y la *extensión* forman el concepto – siendo la comprensión la suma de algunos atributos del objeto y la extensión el descubrimiento de esos atributos en otros objetos – las cualidades del lenguaje que acabamos de mencionar también se le pueden aplicar ya que los conceptos, si bien no son elementos directamente constitutivos del lenguaje sino del pensamiento, se formalizan y se expresan prioritariamente en el lenguaje verbal. Esta capacidad de articulación compleja de los conceptos a través de sus signos y códigos convierte al lenguaje verbal en el sistema semiótico más elaborado en cuanto a construcción y transmisión del conocimiento. En definitiva es el sistema que mejor moviliza los conceptos para traducirlos en actividad cognitiva³⁹.

³⁸ Lyons, John: *Introducción al lenguaje y a la lingüística*. Barcelona: Teide. 1984.

³⁹ Como vimos en el capítulo 1.5., la generalización implica un proceso de selección de información que se traduce en pérdidas de contenido. El tratamiento conceptual es fundamentalmente una cuestión de ignorar diferencias, de ir desde lo concreto hacia lo abstracto. *La actividad cognitiva es la movilización conceptual de la información entrante*. Drehtske

2.2.4. El concepto en las teorías cognitivas

Kant define el concepto como un conocimiento que contiene una representación del objeto, es decir que se trata de un conocimiento forzosamente mediato del objeto, ya que este no puede ser pensado directamente sino sólo a través de la mediación de los símbolos (representaciones convencionales) del lenguaje. Sin embargo el objeto no ha sido pensado mientras no se relaciona su concepto con otros de categorías vecinas o diferentes, proceso que en el campo de la semiótica Peirce ha descrito como la acción del interpretante. Estas dinámicas del pensamiento han encontrado su verificación empírica en los estudios llevados a cabo por las teorías cognitivas más de medio siglo después de los escritos de Peirce, en los que, entre otros muchos hallazgos fundamentales se viene demostrando el papel del lenguaje verbal como cauce privilegiado del pensamiento conceptual y racional⁴⁰.

En este sentido, los estudios de Piaget sobre los invariantes perceptivos y las conservaciones se revela fundamental para la comprensión de la estructura conceptual de nuestro pensamiento y nuestra forma de entender la realidad. En contra de toda tradición científica y, sobre todo, del más mínimo sentido común, Piaget demostró, por ejemplo, que los recién nacidos no creen en la existencia permanente de los objetos o que incluso tienen dificultades para identificar un objeto situado en distintas posiciones como el mismo objeto. También comprobó que a una edad bastante mayor, los niños siguen teniendo problemas para comprender que los cambios perceptivos aparentes no modifican la naturaleza ni la cantidad de las cosas⁴¹. En su conjunto estas investigaciones muestran que incluso las más simples y universales creencias sobre la realidad son una elaboración cognitiva, desvelan hasta qué punto el mundo en el que vivimos dista de ser un mero producto de nuestras sensaciones sensoriales. Si nos dejáramos guiar por esas impresiones, bastaría con desplazarnos levemente para que todo el mundo perceptible que nos rodea cambiara y dejara de ser el mismo, lo cual afectaría irremediablemente a nuestra idea del mundo. La idea de conservación que se construye y consolida gracias a los conceptos adquiridos en una determinada etapa de la infancia muestra que algunas de las categorías fundamentales de la realidad no están en la realidad sino en nuestras propias mentes. Pero al mismo tiempo descubre el carácter necesario de esas mismas categorías: si no creyéramos en ellas seríamos

afirma que la percepción construye con los datos recibidos por los sentidos una matriz de información que transmite a los centros cognitivos para su selección. Según este autor, a partir de esta matriz de caracteres analógicos se construye una información digital. Lo que constituye la esencia de la actividad cognitiva es la conversión de la información analógica (producida por conjuntos continuos) en digital (producida por unidades discretas). En el almacén de la conciencia existe más información de la que después utilizamos en los mecanismos cognitivos. La relación, al principio analógica, con el referente perceptivo podrá dar paso más tarde a una relación arbitraria y convencional más fácilmente sistematizable, y por lo tanto archivable. Por ello y porque permite una mayor objetivación, se la considera más idónea para canalizar el conocimiento. Drekske, F.: *Conocimiento e información*. Barcelona: Salvat. 1987.

⁴⁰ Para saber más sobre este tema se puede consultar, entre otros estudios, los escritos que desde el campo de la psicología cognitiva ha publicado Ángel Riviére y su equipo de investigación. Riviére, Ángel: *Razonamiento y representación*. Madrid: Siglo XXI. 1986. Riviére, Ángel: "Sobre la multiplicidad de las representaciones. Un viaje por los vericuetos de los lenguajes del pensamiento." En J. Mayor (Ed). *Actividad humana y procesos cognitivos*. Madrid: Alhambra. 1985. Riviére, Ángel; Belinchón, Mercedes; Igoa, José Manuel: *Psicología del lenguaje*. Investigación y teoría. Madrid: Trotta. 1992.

⁴¹ Piaget, J.: *El nacimiento de la inteligencia en el niño*. Madrid: Aguilar. 1972.

esclavos de lo particular y nuestra vida se asemejaría a la “zumbante y ruidosa confusión” que W. James atribuía a la primera infancia.

Según los psicólogos cognitivos Bruner, Goodnow y Austin⁴² los conceptos, accesibles y determinados por sistemas simbólicos, sirven básicamente para:

1. reducir la complejidad del entorno
2. identificar los objetos que hay en el mundo
3. reducir la necesidad de un aprendizaje constante
4. proporcionar una dirección a la actividad instrumental
5. ordenar y relacionar clases de hechos⁴³

Estas funciones conceptuales nos permiten generar “escenarios”, “modelos mentales” y “representaciones” de las situaciones a las que nos enfrentamos o imaginamos, lo que hemos llamado modelizaciones del mundo. Pero, como hemos visto, estas operaciones no pueden darse sin el soporte físico de los signos del lenguaje y su capacidad de codificación e iterabilidad. Por otra parte es inexacto y parcial reducir el lenguaje a una función instrumental del pensamiento conceptual, del mismo modo que sería inexacto equiparar los símbolos lingüísticos a los conceptos, como hemos visto en Sapir, siendo los símbolos de algún modo punteros o expresiones en el plano material de los conceptos, situados estos en el plano mental de las ideas. Un concepto como triángulo blanco puede ser adquirido hasta por una rata, sin embargo *el uso complejo y juego productivo (creativo) de los conceptos sólo se produce en la articulación lingüística*⁴⁴. El pensamiento matemático sólo es posible gracias a los signos y reglas aritméticas. En el cuadro inferior, utilizado por Bruner, Goodnow y Austin para demostrar los procesos de aprendizaje de conceptos artificiales podemos observar distintos estímulos que se reducen a cuatro atributos básicos (forma, color, número y bordes en los márgenes) para ordenar, agrupar y recordar familias de objetos⁴⁵.

⁴² Bruner J. S., Goodnow J. y Austin G. A.: *El proceso mental en el aprendizaje*. Madrid: Narcea. 1978. Sobre la relación entre lenguaje y pensamiento puede consultarse también Bruner J. S.: *Acción, pensamiento y lenguaje*. Madrid: Alianza. 1984.

⁴³ Pozo J. I.: *Teorías cognitivas del aprendizaje*. Madrid: Morata. 1994. pp. 71-72.

⁴⁴ El número de frases que un hablante puede producir y comprender es inmenso; Se ha calculado que hay del orden de 10 elevado a 20 frases con sentido gramatical (de 20 palabras o menos).

⁴⁵ El trabajo de Bruner, Goodnow y Austin (1956) es un intento de describir con detalle el proceso de adquisición de conceptos mediante comprobación de hipótesis. Se utilizan para ello diversos tipos de tareas con distintos materiales. La tarea más conocida y que mayores repercusiones ha tenido sobre trabajos posteriores utiliza como material los 81 estímulos de la Figura 32. Como puede observarse, esos estímulos recogen todas las combinaciones posibles con cuatro dimensiones o atributos, cada uno de los cuales tiene tres valores posibles. Las figuras varían en la forma (cruz, círculo, cuadrado), el color (rojo, verde, azul), el número de figuras (una, dos, tres) y el número de márgenes (uno, dos, tres). Con estas figuras se pueden formar conceptos, de tal forma que unos estímulos sean ejemplos positivos del concepto y otros negativos. Así, se puede hablar de «todas las cartas con figura blanca» o del «conjunto de las cartas con cruces negras». Los conceptos que pueden formarse varían en su complejidad. El caso más simple sería aquél que viniese definido por un sólo atributo (por ejemplo, «todas las cartas con dos figuras»). También se pueden formar conceptos *conjuntivos*, en los

2.2. El lenguaje verbal como cauce privilegiado del pensamiento conceptual

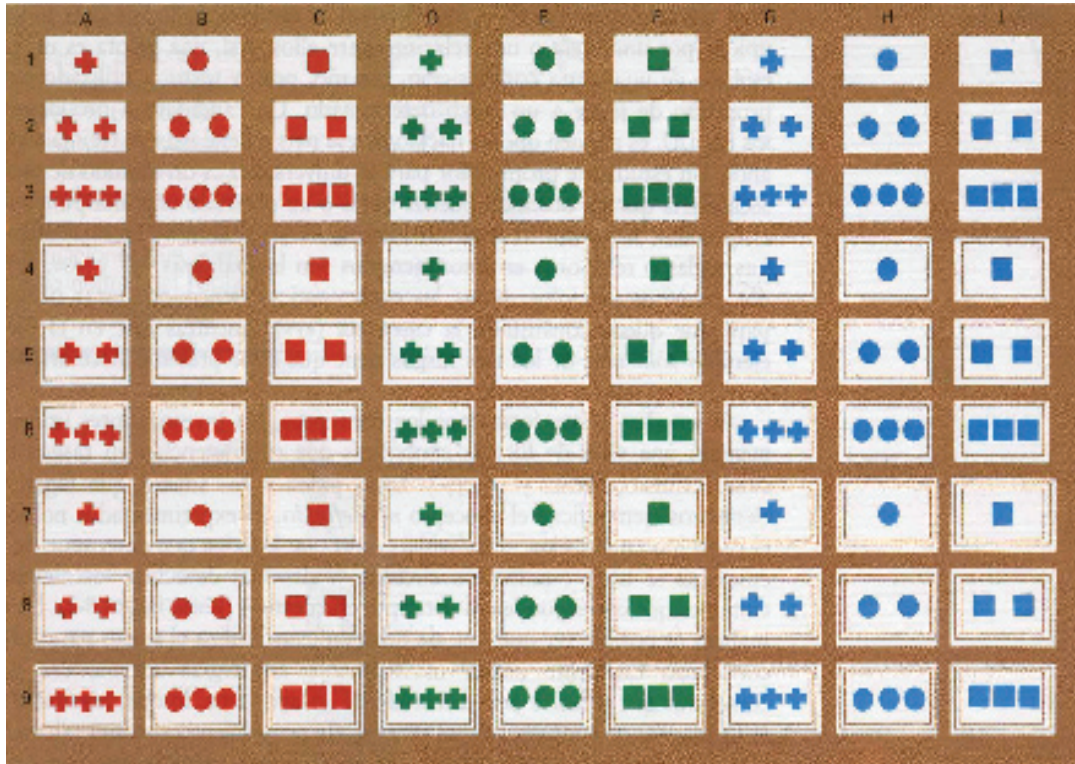


Figura 32. Serie de 81 estímulos utilizados por Bruner, Goodnow y Austin (1956) en una de sus investigaciones. La serie está compuesta por todas las combinaciones posibles de cuatro atributos con tres valores en cada uno.

Esta mediación necesaria entre conceptos y lenguaje se puso de manifiesto en las teorías conductistas mediacionales en la década de los cincuenta. Autores como Osgood o Staats observaron que muchos conceptos carecen de un elemento característico común a pesar de pertenecer a una misma categoría conceptual; como “sombrero”, “corbata” y “gabardina” o “reír”, “cantar” y “bailar”. El significado de estos conceptos se basaría, según estas teorías, en que las instancias del concepto evocarían una respuesta mediacional común, preferentemente de naturaleza verbal. Cuando una madre dice a su hijo el nombre de un objeto, por ejemplo “coche”, en presencia del objeto, parte de las respuestas sensoriales del propio objeto quedan asociadas, por un proceso de condicionamiento clásico, al nombre del objeto. Cuando, más adelante, el niño repite “coche” en presencia de este, la madre refuerza su respuesta verbal, de tal forma que tanto la palabra como la presencia del objeto adquieren control sobre la emisión del nombre del objeto. De esta forma, es el nombre del objeto el que evocará esas respuestas mediacionales (o estímulos del propio objeto) que constituyen el significado⁴⁶. En términos de Frege este significado, que puede ser definido como lista de atributos, corresponde a la *referencia* (o significado para algunos autores), sin embargo el *sentido* remite a las relaciones con otros conceptos⁴⁷. Pero el desarrollo de esta cuestión desborda los límites de esta tesis. Nuestro propósito en este capítulo era sencillamente demostrar las ricas y manifiestas relaciones entre lenguaje y el conocimiento del mundo a través de sus modelizaciones conceptuales.

El mundo sería un lugar totalmente caótico e incomprensible si no pudiéramos utilizar el lenguaje para, como hemos visto, fijar conceptos que nos permiten generalizar lo particular en categorías, es decir ordenar la realidad en mundos posibles. Con este orden sabemos actuar cuando encontramos un nuevo miembro de una categoría, y así no tenemos que volver a aprender cómo debemos comportarnos en cada encuentro. Esta es la forma de recordar, reconocer y generalizar nuestras experiencias, comunicarnos con otra gente a través de una información codificada y

que es necesaria la concurrencia de varios valores para aceptar un estímulo como ejemplo positivo del concepto (por ej., «el conjunto de cartas con dos figuras rojas y tres contornos»). El número de atributos necesario para definir un concepto conjuntivo con los materiales de la Figura 32 varía de dos a cuatro. También pueden formarse conceptos *disyuntivos*, en los que la pertenencia a la clase queda definida por la presencia de uno de dos o más valores posibles (por ej., «todas las cartas que contengan una cruz o una figura verde»). En este caso no es necesario que concurren los dos atributos para aceptar un estímulo como ejemplo de la clase. Nuevamente, como en los conceptos conjuntivos, los atributos que pueden definir a un concepto disyuntivo pueden ser dos o más de dos. Por último estarían los conceptos *relacionales* cuya definición vendría dada por una relación existente entre valores y no por la mera presencia de éstos (por ej., «todas las cartas que tengan el mismo número de figuras y de márgenes»). Dentro de los conceptos relacionales, estarían los conceptos *condicionales*, en los que la presencia de un valor en un atributo es condición suficiente, pero no necesaria, para la presencia de otro valor (por ej., «todas las cartas que si tienen una cruz tienen tres márgenes»). Todos estos tipos de conceptos tienen un rasgo común, que caracteriza a las investigaciones sobre formación de conceptos artificiales: Los conceptos tienen una estructura de clase lógica, de tal modo que ante cualquier estímulo, una vez conocido el concepto, podemos decidir sin ninguna ambigüedad si pertenece o no a esa categoría. En otras palabras, las investigaciones con conceptos artificiales (como los que se forman a partir de la figura 32) muestran cómo estos quedan definidos por un conjunto de caracteres necesarios y suficientes. En Bruner J. S., Goodnow J. y Austin G. A.: *El proceso mental en el aprendizaje*. Madrid: Narcea. 1978. p. 52 y ss.

⁴⁶ Osgood, C. E.: *Method and Theory in experimental psychology*. New York: Oxford. 1953. Staats, A. W.: “Verbal habits-families, concepts and operant conditioning of word classes”. *Psychological Review*, 68, 1961. pp. 190-204.

⁴⁷ Frege, Gottlieb: “Sentido y significado” en *Escritos sobre semántica* (1892). Barcelona: Ariel. 1971.

2.2. El lenguaje verbal como cauce privilegiado del pensamiento conceptual

compartida, y es la base de todos los razonamientos que en definitiva se apoyan en la estructura lógica y las categorías conceptuales del lenguaje. No sería posible pensar nuestro mundo en términos de comunicación y de conocimiento sin la fijación, catalogación y articulación de los conceptos que permiten los sistemas simbólicos complejos, y esto es válido en particular para el más importante de todos ellos: el lenguaje verbal.

En los siguientes capítulos analizaremos cómo los problemas de la significación visual vienen determinados en parte por la extralimitación de su capacidad de conceptualización.

2.3 TRES SEMIOSIS PARA LA SIGNIFICACIÓN VISUAL

“El conocimiento no surge en el nudo estar ante las cosas, sino en el mirarlas incluyéndolas dentro de un campo, convirtiéndolas en figuras con significación.”

Valeriano Bozal

2.3.1. 1ª hipótesis: el error de la sobredeterminación lingüística

En el capítulo anterior hemos mostrado el papel fundamental del lenguaje verbal en los procesos de modelización de la realidad, gracias entre otras cosas a la fácil accesibilidad, la gran difusión e intercambio, así como la compleja articulación de los conceptos que permite expresar. En este trataremos de analizar la capacidad conceptualizadora del llamado lenguaje visual. Para ello seguiremos los guiones metodológicos que han marcado las disciplinas que, en nuestra opinión, con mayor exactitud han descrito los procesos de significación y los mecanismos de comunicación de las imágenes visuales. Nos referimos a las distintas *semióticas visuales* y teorías de las imágenes que se derivan de ellas. Empezaremos aclarando las distintas acepciones de lo que entendemos por significación cuando nos referimos a un hecho visual, para luego adentrarnos en la comprobación de nuestra primera hipótesis sobre el error de la inflación conceptual de las imágenes.

Esta 1ª hipótesis, en torno a la cual gira toda esta investigación y que queremos tensionar (y si es posible comprobar) en este y en los siguientes capítulos, puede enunciarse en los siguientes términos:

Existe un *malentendido* -o *error metodológico* si nos referimos a aquellas teorías estéticas fundamentadas en las teorías generales y unificadas de la imagen- que atribuye un *valor conceptual propio* a todas las imágenes del arte, similar al que pueden tener las palabras. Este “abuso” metodológico, que luego se traslada a la interpretación del arte en la crítica, la industria cultural y en la educación estética, consiste en una *sobredeterminación lingüística* de los procesos semióticos de la significación en arte que no tiene en cuenta la extraordinaria complejidad de las interrelaciones sensoriales, emotivas, mnemónicas, culturales, modelizantes e individualizantes que se ponen en juego en la recepción (y, por supuesto, producción) de las imágenes artísticas. Esta riqueza semiótica relega los aspectos lingüísticos y conceptuales relacionados con el significado a un *modo de atención específico* (nunca generalizable) del sujeto de la interpretación.

Como ya hemos podido observar en capítulos anteriores, la sobrevaloración del aspecto lógico-semántico en la experiencia visual ha dado lugar a dudosas teorías sobre la existencia de un

lenguaje simbólico autónomo en la imagen¹, por no hablar del *impasse* del atomismo lógico-perceptivo en distintas corrientes de la filosofía analítica y de la fenomenología. La reacción a este acervo de teorías y pseudo-teorías de la imagen como unidad lingüística ha sido la *crítica al imperialismo del lenguaje*, tanto por su imposición del modelo de estructura sintáctico-lingüística para la codificación de las imágenes, como por su sobrevaloración del significado visual como hecho susceptible de traducción al discurso verbal².

Las hipotéticas codificaciones digitales de la imagen de estas teorías, también conocidas como *códigos icónicos estrictos*, se asientan en la teoría analítica de la percepción visual, basada en puntos de fijación ocular sucesivos y narrables, que conciben la imagen como una organización de signos individualizables y combinables, por lo que el supersigno (Eco; Calabrese) o signo denso (Goodman) de las semiosis visuales sería aquí divisible en unidades más pequeñas de significación mínima o microunidades semióticas discretas. Los dos grandes problemas de estas teorías son, en primer lugar, determinar cuáles son las unidades mínimas de significación, y en segundo lugar, determinar el código semántico una vez se han determinado las unidades pertinentes. Al afirmar especulativamente estas cuestiones sin poder resolverlas se convierten en pseudo-semióticas³.

Otra cuestión a tener en consideración es la centralidad del lenguaje verbal sobre las demás formas de comunicación. Como todavía (hasta donde hemos podido averiguar) no está demostrada la interdependencia neurofisiológica entre lenguaje y pensamiento, podríamos aseverar que el

¹ Una de las teorías más relevante en cuanto a la consideración del arte como lenguaje autónomo ha sido la idea, desarrollada por R. Arnheim, de un “pensamiento visual” dependiente únicamente de la estructura de la percepción visual. L. X. Álvarez realiza una crítica sustanciosa de los problemas epistemológicos que implican esta teoría. Así, no es suficiente el par “morfología-significante / percepción del significado” para convertirse en experiencia cognitiva, incluso los componentes gestálticos necesitan de signos lingüísticos para su interpretación. Citamos a continuación un fragmento que nos parece clarificador: “Arnheim pretende que entre la *significación* (pensamiento) y la *figura* (percepción) hay una correspondencia isomórfica tendente a la mayor simplicidad. Por otro lado admite que el *significado* es previo para establecer el grado de *simplicidad*. Pero si el *significado* es previo (o no) y está dado culturalmente y no psicológicamente, entonces no hay tal isomorfismo. Al menos que pueda afectar a la dimensión artística *en su núcleo*.”

Incluso en casos de contenido histórico anecdótico más débil –por ejemplo las dos figuras simétricas enfrentadas de un capitel o, pongamos, las dos estatuas del sepulcro de Giuliano de Médicis por Miguel Ángel, *El Día y la Noche*– ese significado no se establece por la estructura de la percepción sino por vía extrapsicológica. Según Arnheim las esculturas de Miguel Ángel *crean conjuntamente un efecto de rotación*. Pero si una parece *acercarse* (*La Noche*, de frente) y otra *alejarse* (*El Día*, de espaldas) no es porque del efecto de *rotación* se deduzca su *significado*, sino porque *conocidos* los *emblemas*, el efecto perceptual se potencia hasta alcanzar su *sentido*.” En L. X.: *Signos estéticos y teoría. Crítica de las ciencias del arte*. Barcelona: Anthropos. 1986. p. 250. (Las citas al texto de Arnheim provienen de Arnheim, R.: *Arte y percepción visual*. Madrid: Alianza. 1974. p. 476.)

² La teoría de Luís Prieto sería otro caso notable de significado visual escorado hacia lo textual. Sus trabajos afirman la validez del modelo de la lingüística general para el análisis del fenómeno artístico, son claros exponentes de la línea que quiere la semiótica como una teoría de la comunicación y no como una teoría de la significación (según la idea de Roland Barthes). En ellos, Luís Prieto ha hecho referencia a la posibilidad de una estructura lingüística del mensaje artístico, afirmando que el “contenido artístico” no es accesible al receptor a menos que sepa qué se “*quiere decir*”. Prieto, Luís: *Mensajes y señales*. Barcelona: Seix Barral. 1967.

³ Como por ejemplo, la falacia del “significado oculto” en las teorías formalistas del arte (s.f. 2.1.); la imposición de los tropos de la retórica a la representación visual y pictórica en particular (s.f. 1.5.); la forzada posibilidad de un pensamiento de naturaleza esencialmente visual (psicologías de la Gestalt (s.f. 2.1.).

lenguaje verbal no es más que una de las formas de expresión del pensamiento si no fuese porque su hegemonía y desarrollo en occidente ha acabado por condicionar la significación de todas las demás formas, entre las que se encuentran las semiosis visuales. Su predominio es tal que los otros “lenguajes” (o mejor dicho, sistemas simbólicos) parecen requerir una traducción verbal para adquirir significación. Tal y como apunta E. Garroni, uno de los semiólogos que, en nuestra opinión, mayores aportaciones ha realizado en el campo de la interrelación de las semiosis no lingüísticas con el lenguaje verbal,

“El que en determinadas condiciones teóricas y empíricas, la llamada omni-formatividad del lenguaje verbal sea una presuposición de la que en cierta manera no podemos prescindir si queremos explicar innumerables e importantes –quizá los más importantes– mecanismos culturales, es un hecho innegable. En el tipo de organización que es propio no solamente de nuestra civilización, sino probablemente de todas las civilizaciones, el instrumento más poderoso para controlar, dominar y modificar nuestra experiencia en sus distintas formas, es sin duda el lenguaje verbal, en especial en su función cognoscitiva y en su productividad científica, por la cual es posible una determinación lingüística explícita de los fenómenos naturales y sociales, así como su conocimiento cada vez más adecuado. La lengua presenta una característica muy ventajosa, la de poder hablar también de ella misma (es decir de funcionar como metalenguaje). [...] Ahora bien, sin negar lo que tenga de indiscutible estas afirmaciones, podemos preguntarnos si la supuesta omni-formatividad no supone a su vez una predisposición anterior: la de la “centralidad” del lenguaje verbal, en relación a toda otra forma de comunicación e incluso de conocimiento.”⁴

Sin embargo estos otros conjuntos de signos –y las semiosis visuales en particular– sólo son considerados lenguajes en cuanto se pueden ordenar como sistemas articulados (producción de imágenes, sintaxis de las formas, de los colores, de las texturas, etc.), pero suelen carecer de códigos fuertes para su análisis semántico, como pudimos constatar en la primera parte de esta tesis y como veremos más detalladamente a continuación. Sin embargo, *aunque no se configuran como un lenguaje en sentido estricto, podemos decir que las imágenes pueden comportarse como tal (con dimensiones sintáctico/expresivas vinculadas a otras semántico/conceptuales) si las consideramos en su interrelación con el lenguaje verbal*. Por otro lado conviene tener muy en cuenta su interacción con los planos de la experiencia a la que suelen someternos (fenómenos como la aparente inmediatez de su percepción, las sensaciones sinestésicas, el impacto, la fascinación, la dependencia o la manipulación ideológica), y el conocimiento (o modelización) del mundo divergente que se desprende. En definitiva se trata de prestar mayor atención al “pensamiento” extra-lingüístico de nuestra experiencia del mundo cuando atendemos a la significación⁵ de un determinado hecho visual.

⁴ A. Ramos Irizar señala que los estoicos distinguían tres relaciones perceptuales en el signo que pueden ser

⁵ Garroni, E.: *Proyecto de semiótica. Mensajes artísticos y lenguajes no-verbales. Problemas técnicos y aplicados*. Col. Comunicación visual. Barcelona: Gustavo Gili. 1998. p. 269-270.

2.3.2. La significación de la imagen en las semióticas visuales

Hablar de significación visual comporta un importante riesgo de confusión debido a la variedad terminológica y conceptual empleada para referirse a un mismo fenómeno en las distintas disciplinas, incluyendo imprecisas definiciones, en muchos casos, de cada operación de la significación en particular. No es lo mismo la denotación icónica, que el significado de un símbolo visual, que el sentido de una obra de arte, que la intención de un artista, que la interpretación de un historiador, que la explicación de la estructura semántica de la materia visual por un semiólogo o que, simplemente, lo que se ve o lo que se entiende (por hábito de lectura compartido) ante una imagen cualquiera. Todos ellos son procesos que si bien podemos situarlos bajo el paraguas de la significación visual, significan, manifiestan y operan de un modo distinto. Por lo tanto debemos acotar con la máxima precisión posible aquellos aspectos que nos interesan cuando hablamos de significación visual. Y esta es la tarea a la que nos dedicaremos en los siguientes apartados.

En línea con los escritos de semiótica visual más recientes⁶, podemos describir la significación visual como una sucesión/sincronía/alternancia de procesos de semiosis en la imagen material visual. Insistimos en que se trata de interpretar la significación de imágenes materiales, es decir que se muestran en algún soporte o proyección y no de las imágenes mentales asociadas a los conceptos que tanta atención han suscitado entre los psicólogos cognitivos, o en el mismo Peirce a las que asocia la idea de icono.

El sentido, o conjunto de experiencias significativas, de la imagen visual está determinado por diferentes niveles de estudio de la significación que conviene distinguir en una aproximación metodológica. Esquematizando la cuestión podemos destacar tres niveles generales:

El primer nivel corresponde a la *significación estructural* y puede definirse como la voluntad de comprender los procesos internos de la semiosis visual: “cómo”, “qué” y “cómo qué” significan las imágenes. *La significación sería el resultado de un análisis semiótico de la percepción y comprensión de un objeto*. En general esta es la definición del tipo de significación que producen las teorías de la imagen que se fundamentan principalmente en las teorías semióticas. La significación en este caso suele construirse a partir de tres dimensiones del signo visual: el plano del significado, el plano del referente y el plano de la cualidad, dando lugar cada uno de ellos a distintas semantizaciones de lo visual. En estos estudios se pone el acento en las relaciones sintáctico-semánticas de los signos visuales.

consideradas como constituyentes de la interpretación visual: “con la “cosa real” (denotación), la “imagen psíquica” (representación) y lo “decible” (significación)”. Aunque considera que denotación y representación son casos particulares de una utilización más general del signo llamada “simbolización”. Ramos Irizar, A.: *Semiología del discurso artístico*. Bilbao: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco. 1998. p. 19.

⁶ Tomaremos en particular la terminología utilizada en la semiótica de Eco, Grupo μ , Garroni, Pérez Carreño y Magariños de Morentín, pero también recurriremos a Peirce cuando sea necesario.

El segundo nivel corresponde a la *significación operativa* y puede definirse como los hábitos de lectura y experiencia adquiridos por el sujeto ante la imagen. *La significación se entiende esta vez, no ya como el significado de un objeto, sino como la actividad de un sujeto.* En este caso el sujeto es considerado usuario (también llamado consumidor) pasivo y habitual de una interpretación “naturalizada” del hecho visual, y como tal entra a formar parte fundamental del proceso de significación en cuanto a sus condiciones y condicionamientos frente a lo visual. La descripción de estos procesos es lo que llamamos semiosis de la imagen operativa. En estos estudios se pone el acento en las relaciones semántico-pragmáticas que operan en los sujetos de la recepción⁷.

El tercer nivel corresponde a la *significación sintomática* y puede definirse como la interpretación de síntomas culturales en los hechos visuales o, dicho de otro modo, como la recepción y usos de los signos como discursos culturales. *La significación se entiende aquí, ya no como los propios hábitos y comportamientos de los sujetos, sino como los discursos implícitos en el campo de la cultura donde se producen dichos comportamientos.* En este caso tanto las imágenes como los sujetos son producidos por los repertorios de experiencia de un momento histórico-cultural determinado. La significación se convierte en un efecto de los modelos de realidad al uso, con fuertes componentes político-culturales que se expresan en todos los registros sensibles y conforman regímenes de experiencia del mundo. En estos estudios se pone el acento en las *meta-significaciones* de la significación visual⁸.

Los estudios de semiótica desde U. Eco y su semiótica de la producción⁹ pasando por las semióticas artísticas de N. Bryson¹⁰ o la idea de semiosis sustituyente de J. Magariño de

⁷ V. Bozal define esta operación como “reconocimiento de identificación”, en cuyo caso el papel del espectador queda reducido al de intérprete de la comunidad, el sujeto de la representación “se disuelve en la intersubjetividad que legitima su representación, de tal modo que actúa *como si* no pusiera nada de su parte, *como si no existiera en cuanto sujeto*”. Y aclara: “Entiéndase bien que no afirmo aquí que actúe como si no existiera en cuanto sujeto empírico o técnico, como sujeto psicológico u óptico, sino que actúa *como si no existiera en cuanto sujeto de representación*”. Valeriano Bozal: *Mimesis, las imágenes y las cosas*. Madrid: Visor-La Balsa de la Medusa. 1987. pp. 32-33.

⁸ Estos tres niveles de análisis corresponden a una actualización, basada en la revisión que efectúa L. X. Álvarez en su *Signos estéticos y teoría. Crítica de las ciencias del arte* (p.171 y ss.), de los tipos “sintáctico”, “semántico” y “pragmático” de Ch. Morris. Entendemos que esta nomenclatura no es la más ajustada para hablar de la significación en las nuevas prácticas del arte contemporáneo, sobre todo cuando pasamos al análisis de los tejidos discursivos que operan sobre las obras. Por una parte lo sintáctico siempre funciona como semántica en arte (nuestro nivel “estructural”), y por otra parte lo pragmático abarca demasiados modos analíticos (“origen, usos, y efectos de la obra de arte”) para poder describir convenientemente el eje sujeto/obra, es decir los hábitos y condicionamientos del sujeto de la interpretación o del consumidor de imágenes, según se enfoque. Preferimos dividir este tipo de análisis en los niveles “operativo” y “sintomático”.

⁹ En su esbozo para una teoría unificada del signo, que toma forma en la semiótica de la producción, Eco argumenta que: “... la sociedad tiende a borrar de las referencias del signo el proceso productivo que lo ha iniciado. [...] Como en el signo estético, la misma organización de la forma de la expresión, la sustancia de la expresión asumida y la forma del contenido que se presupone, son signos formadores o indicios del tipo de trabajo, de las determinaciones ideológicas, económicas y estéticas que rigen el signo complejo en su complejidad; en términos médicos son sus síntomas.” Eco, Umberto: *Signo*. Barcelona: Labor. 1994. p. 188.

¹⁰ N. Bryson por su parte señala el necesario contacto de los significantes visuales con los “discursos vigentes en la sociedad” (registros sensibles que vehiculan modelos de realidad) para que nuestras manifestaciones visuales sigan adquiriendo “inteligibilidad” (otra forma de llamar la significación operativa). “Las combinaciones que pierdan contacto

Morentín¹¹, suelen incorporar e interrelacionar los tres niveles, abriendo así las puertas a nuevas semiosis de la interrelación. No obstante empezaremos el análisis de la semiosis de la imagen como *significación estructural* para asentar los conceptos básicos que nos permitirán abordar los demás niveles.

Es fundamental, por otra parte, diferenciar entre tres tipos de signo visual: *cualisignos* (que dan lugar a imágenes con predominio plástico), *insignos* (que dan lugar a imágenes con predominio figurativo o icónico) y *legisignos* (que dan lugar a imágenes con predominio simbólico), así generando cada cual su respectiva semiosis. La distinción de tres tipos de signos visuales específicos nos permite analizar la semántica visual con más profundidad sin estancarnos en su sistematización sintáctica general, lo cual obstruye el paso definitivo a la semántica visual en muchos estudios de semiótica de las imágenes.

Reproducimos a continuación el cuadro sinóptico dónde el semiólogo argentino J. A. Magariños de Morentín expone de forma gráfica y concisa la estructura semiótica de la imagen visual a partir de una reactualización de la semiótica icónica de CH. S. Peirce. Esta organización de conceptos nos servirá de guión para analizar los procesos de significación de la imagen desde el enfoque semiótico.

con el discurso se atrofiarán, se petrificarán como significados que han dejado de ser construibles." Bryson, Norman: *Visión y Pintura: La lógica de la mirada*. Madrid: Alianza. 1991. p. 155.

¹¹ El semiólogo J. Magariños de Morentín nos habla de la necesidad de pasar por semiosis sustituyentes para lograr una interpretación de la imagen. "El único camino de llegada a la mente de ese intérprete lo ofrecen los discursos (o con mayor amplitud: las semiosis sustituyentes) que este mismo intérprete produce." Magariños de Morentín, J.: "La(s) semiótica(s) de la imagen visual". Universidad Nacional de La Plata, Universidad Nacional de Jujuy: <http://www.archivo-semiotica.com>. 2001.

2.3. Tres semiosis para la significación visual

	I (en alguna relación) CONSIDERADA COMO	1 Entidades constitutivas: *Para 1: cualisignos *Para 2: sinsignos *Para 3: legisignos	2 IMAGEN MATERIAL VISUAL 1/plástica 2/figurativa 3/simbólica 4/por combinatoria de los anteriores (modos posibles de presentación)	3 Selección perceptual en sistemas posibles de: *Para 1: cualidades *Para 2: existentes *Para 3: normas IDENTIFICACIÓN
(Algo) UNA PROPUESTA DE PERCEPCIÓN VISUAL	II (por algo) DESTINADA A LA CONFIGURACIÓN DE UNA FORMA	4 Componentes analítico- constructivos: *Para 1: qualia *Para 2: contornos de oclusión / ejes / marcas /perceptos *Para 3: estructura de sostén / morfología	5 ATRACTOR *Para 1: abstractivo *Para 2: existencial *Para 3: simbólico	6 Agrupamientos hacia: * el interior * el exterior CONFIGURACIÓN RECONOCIMIENTO
	III (para alguien) PARA SU VALORACIÓN	7 Actualización del efecto de sentido *Para 1: Semiótica plástica *Para 2: Semiótica figurativa *Para 3: Semiótica simbólica	8 MOSTRACIÓN *Para 1: de carencia *Para 2: de semejanza/ diferencia *Para 3: del lugar en un sistema	9 Interrelación posible: con todas y cualquiera de las semiosis sociales efectivamente vigentes INTERPRETACIÓN

Figura 33. Cuadro sinóptico de la estructura semiótica de la imagen visual.

Para intentar una construcción de las diversas semióticas posibles a partir de la imagen visual, puede comenzarse esbozando las relaciones que establece el signo específico de dicha semiótica o de cada una de dichas semióticas como particularización del correspondiente signo de la semiótica general. Para ello empezaremos utilizando un repertorio de operaciones cognitivas vinculadas, muy de cerca pero sin dogmatismos, a la semiótica peirceana.

Como primer acercamiento, es necesario ubicarse en el ámbito de *las percepciones visuales*. Pondremos especial cuidado en diferenciar a las *semióticas de la imagen visual* respecto de las *semióticas del lenguaje verbal* o, también, respecto de cualquier otro tipo de semiótica particular

que no sea la visual. Esto tampoco implica aislar lo visual ya que, como cualquier otra semiosis, requiere de las restantes vigentes en determinado momento de determinada sociedad, para su interpretación¹².

Pero no es suficiente con esta ubicación centrada en la percepción visual. Para que una percepción visual (el “algo” peirceano) sea el objeto de estudio de una semiótica, se requiere que cumpla con un conjunto de condiciones necesarias para su caracterización como signo. De lo contrario, la percepción se limitaría a tener las cualidades informativas que D. Marr le atribuye a la visión: “saber qué hay dónde, mirando” (“*to know what is where by looking*”)¹³; mientras que, al incluirla en una semiótica, o sea, al modificar la percepción en cuanto signo¹⁴, se le atribuye, fundamentalmente, “la cualidad de suscitar en una mente la posibilidad de que se la considere como *sustituyente de otra forma que no es la que se está percibiendo*”¹⁵.

Así, en la línea del cuadro de relaciones semióticas propuestas por J. Magariños de Morentín (Figura 33), la aproximación a una definición de signo, correspondiente, de modo todavía general, a una semiótica de la imagen visual, puede formularse del siguiente modo: (algo) *una propuesta de percepción visual*, (que está en alguna relación) *considerada como representación*, (por algo) *destinada a la configuración de una forma*, (para alguien) *para su valoración por el receptor*.

A este tipo de percepción visual lo designaremos *imagen material visual*, que llamaremos para simplificar *imagen visual*, distinguiéndola así tanto respecto de la *imagen perceptual* como de la *imagen mental*. Frente a estas dos clases de imágenes, las imágenes materiales son un objeto más del mundo exterior que puede ser percibido y que, por tanto, como todos los restantes objetos del mundo, puede dar lugar a una o múltiples imágenes perceptuales y puede almacenarse y transformarse en la memoria visual como una o múltiples imágenes mentales. La diferencia respecto a los restantes objetos del mundo consiste en la característica, señalada en su anterior definición, acerca de su capacidad para que un eventual receptor considere a dicha imagen material como una *representación, destinada a la configuración de una forma, para su valoración*, de dónde se desprenderá su *significación*. En cambio, la percepción de los “restantes objetos del mundo” puede ser considerada “como información visual destinada a organizar algún tipo de comportamiento”¹⁶.

¹² Ésta ha sido una de las primeras y más relevante contribución del estudio de la semiosis visual: comprender que ninguna semiosis, incluyendo por supuesto la semiosis verbal, es autosuficiente para la obtención de su interpretación. Una interesante tarea empírica, que se desprende de esta afirmación, consiste en, ante cualquier semiosis sustituyente (verbal, visual, musical, etc.), preguntarse ¿qué información necesito poseer para comprenderla, o sea, para atribuirle un significado? Cada sociedad en cada momento de su historia proveerá esa información mediante alguna o varias de las semiosis que circulan entre sus integrantes; y en cada momento y en cada sociedad esas semiosis serán diferentes.

¹³ Marr, D.: *Vision*. New York: W. H. Freeman. 1982. p. 3.

¹⁴ Modificación que opera la cultura a partir de la aptitud natural para ver, aptitud que expresa Kosslyn: “La razón por la que la visión nos resulta tan simple es que venimos equipados con una enorme cantidad de maquinaria sofisticada. Esas habilidades innatas son nuestras para ser usadas; no necesitamos aprender a ver.” Kosslyn, S. M.: *Image and Brain*. Cambridge, London: The MIT Press. 1996. p. 70.

¹⁵ Magariños de Morentín, J.: “La(s) semiótica(s) de la imagen visual”. Universidad Nacional de La Plata, Universidad Nacional de Jujuy: <http://www.archivo-semiotica.com/>. 200. p. 2.

¹⁶ Magariños de Morentín, J.: Op. cit. p. 3.

Consideremos ahora la primera secuencia del trabajo semiótico sobre la imagen visual: el plano de la identificación de las imágenes.

2.3.3. Identificación

Como ya hemos advertido, la consideración unitaria de una semiótica de la imagen visual no da cuenta de las diversas posibilidades, ni de las distintas exigencias, abarcadas por la expresión “significación de la imagen material visual”. Esta, en efecto, puede estar construida para mostrar (1) *cualidades* o (2) *existentes* o (3) *normas* o (4) *la combinatoria* de dos o tres de estos aspectos (Figura 33). Lo cual, con mayor o menor presencia de uno u otro, es lo habitual. En sus representaciones con predominancia de alguna de estas propuestas perceptuales, las imágenes visuales se distribuyen, aproximadamente, entre las tres variedades a las que se pueden aplicar las denominaciones que genera Peirce de: “cualisignos icónicos” (la forma de las cualidades), “sinsignos icónicos” (la forma de los existentes) y “legisignos icónicos” (la forma de las normas), que habrá que identificar para determinar uno u otro tipo de semiosis. Para Eco una imagen de arte está constituida por signos artísticos y cada signo puede ser definido como:

“[...] un sinsigno [réplica] que es también un cualisigno [cualidad] y significa como tal, aunque utiliza legisignos [modelos] como material posible.”¹⁷

Es necesario destacar algunos aspectos que especifican estas tres clases de signos de las imágenes visuales, en cuanto a “modos posibles de presentación”.

2.3.3.1. La imagen visual plástica

Los *cualisignos icónicos* siempre se presentan en una imagen material visual, y corresponden a sensaciones de color, textura o forma. Aquella imagen que muestre únicamente cualidades visuales, es decir que en ningún caso remita a algún existente o norma alguna, es lo que hemos identificado como *imagen visual plástica* (Figura 33). Esta siempre necesitará configurar algún *atractor* (lo que es inherente a toda imagen perceptual), que, en este caso, será *abstractivo*, (“abstracciones tales como color, masa, blancura, etc.”¹⁸), para conservar su carácter representativo. Se supone, en este caso, que “el productor propone una percepción visual y que el intérprete percibe una propuesta visual cuya única relación de representación se establece respecto de determinadas sensaciones subjetivas o *qualia* en cuanto posibles propiedades de la experiencia visual consciente”¹⁹. Se corresponde aproximadamente con lo que se ha llamado *signo plástico*,

¹⁷ Eco, Umberto: *Signo*. Barcelona: Labor. 1994. p. 55.

¹⁸ Peirce, Ch. S.: *Collected Papers*. Volume VIII: Reviews, Correspondence, and Bibliography. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press. 1965 (1931). p. 366.

¹⁹ Magariños de Morentín, J.: Op. cit. p.4

en los escritos del Grupo μ entre otros trabajos, donde, además de lo que se entiende por arte no-figurativo en el transcurso del siglo XX, se citan como ejemplos de tales signos “los plomos de las vidrieras cistercienses, los almocárabes de las estampas irlandesas, de las obras de damas en macramé, etc.”²⁰.

2.3.3.2. La imagen visual figurativa

Los *sinsignos icónicos* suelen originarse en una imagen visual que muestre una concreta analogía con un existente, lo que enfatiza Peirce: “donde la sílaba *sin* se toma como significando ‘ser el único’, como en *singular*, *simple*, en latín *semel*, etc.”²¹, lo que hemos llamado imagen visual figurativa (Figura 33). El problema central de esta clase de imágenes se sitúa en un ámbito simbólico afín al cognitivamente conocido como “reconocimiento de objetos”, con la particularidad de que estas imágenes proponen el reconocimiento de objetos a través de su representación, lo que da origen a la famosa polémica de la “iconicidad”. En general, ofrecen la apariencia de imágenes perceptuales, hasta el punto de poder proponerse como *trompe l’oeil*, en los casos en que simulan mostrar el objeto no como representado sino como efectivamente presente (hiperrealismo pictórico, fotografía a color o imagen cinematográfica). La construcción de estas imágenes visuales está destinada a provocar, en el intérprete, la operación de configurar un *atractor existencial*, con las componentes dinámicas que posea almacenadas en su memoria visual. La calidad del existente, no obstante, puede ser imaginaria, con todas las posiciones intermedias que distancian en mayor o menor medida a la imagen visual de la realidad, o sea, de la efectiva imagen perceptual. Se supone, en este caso, a diferencia del anterior cualisigno icónico, que “el productor propone una percepción visual y que el intérprete percibe una propuesta visual cuya fundamental relación de representación se establece como *sustituto de la imagen perceptual* que hubiera sido el resultado, en la retina, de una efectiva percepción o de una percepción posible y aún imposible pero imaginable”²². Así, la imagen visual figurativa participa de la imagen perceptual, en cuanto el intérprete efectúa una efectiva percepción (del objeto imagen material), y participa también de la imagen mental, en cuanto representación no determinada por el mundo exterior sino culturalmente construida como interpretación de la propuesta visual, sin ser, no obstante, ninguna de las dos. El productor *finge* la efectiva presencia de un objeto que se estaría percibiendo, sea éste real o imaginario. Esta presencia fingida exige la actualización de determinadas cualidades del existente (según, como veremos, su correspondiente registro mnemónico), por lo que el sinsigno icónico necesita del cualisigno icónico.

²⁰ Grupo μ : *Tratado del signo visual. Para una retórica de la imagen*. Madrid: Cátedra. 1993. p. 167.

²¹ Peirce, Ch. S.: *Collected Papers*. Volume II: Elements of Logic. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press. 1965 (1931). p. 245.

²² Magariños de Morentín, J.: Op. cit. p.4.

2.3.3.3. La imagen visual simbólica

En tercer término, los *legisignos icónicos* suelen ser el modelo abstracto (y generalizable) del sinsigno y se originan principalmente en una imagen visual que muestra la forma de determinadas relaciones ya normadas en determinado momento de determinada sociedad. A esta imagen la hemos identificado como imagen visual simbólica (Figura 33). Estas formas son réplicas de aquellas leyes o normas, de tal modo que “no serían significativas si no fuera por la ley que las constituye como tales”²³. La norma o ley representada preexiste en la sociedad, y la imagen simbólica, al utilizar determinadas cualidades formales preestablecidas, actualiza, en la memoria visual del intérprete, el *atractor simbólico* que se corresponde con tales modelos, normas o leyes. En este caso, “el intérprete percibe una propuesta visual cuya relación de representación consiste en la actualización de los rasgos socialmente asignados para la comunicación de determinadas estructuras y procesos conceptuales o hábitos y valores ideológicos”²⁴. En definitiva, no hay sencilla experiencia perceptual, como es el caso de los cualisignos icónicos, ni analogía existencial, como es el caso de los sinsignos icónicos, que sean suficientes para comprender el carácter representativo de la imagen visual que es designada por los legisignos icónicos. Para llegar a comprenderlo se requiere además y predominantemente el conocimiento de determinada convención y de aquellas leyes o normas que la actualizan en la configuración propuesta. Esto reafirma el carácter *simbólico* o *conceptual* de estas imágenes visuales y su dependencia de un determinado sistema interpretativo, temporal y espacialmente delimitado. Modificado el sistema cultural vigente de interpretación, la misma materia perceptual de la imagen simbólica provoca en el intérprete un comportamiento cognitivo que se corresponde con otra semiótica. “La imagería religiosa, en la baja edad media, tenía una cualidad predominante de legisigno icónico, ya que formas y colores estaban codificados y respondían a normas precisas. Para el intérprete actual, perdidos o mayoritariamente desconocidos aquellos códigos, las mismas obras han pasado a ser contempladas, predominantemente, como sinsignos icónicos”²⁵.

2.3.3.4. La imagen visual por combinatoria

Las tres clases de imágenes materiales visuales cuya diferencia y especificidad acabamos de esbozar se presentan, en la práctica, como *combinatoria* y *predominio* de unas respecto de las otras. También pueden pasar de ser consideradas como unas a ser consideradas como otras, según la vigencia de estructuras diferentes en diferentes tiempos y en diferentes sistemas sociales. O sea, podrá afirmarse que, en determinado momento de determinada sociedad, determinada imagen material visual es predominantemente, por ejemplo, un *sinsigno icónico*, pero su análisis mostrará que incorpora aspectos de *cualisigno icónico* que son indispensables para

²³ Peirce, Ch. S.: *Collected Papers*. Volume II: Elements of Logic. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press. 1965 (1931). p. 246.

²⁴ Magariños de Morentin, J.: Op. cit. p. 5.

²⁵ *Ibidem*, p.5.

su configuración y que incluye entre sus propuestas visuales aspectos de *legisignos icónicos* que provienen de simbolizaciones vigentes en el ámbito social en el que circula. Y lo mismo ocurre cuando predomina alguna de las otras dos clases de imágenes materiales visuales.

No obstante, al menos en el espacio de esta triple división, cada clase de imagen visual resulta interpretada por la mente de su receptor mediante la activación de operaciones cognitivas diferentes. Esto motiva la necesidad de desarrollar semióticas específicas y diferentes para cada clase de imagen visual.

Consideremos ahora la segunda secuencia del trabajo semiótico sobre la imagen visual: la secuencia de ida y vuelta: configuración del atractor y reconocimiento de las imágenes.

2.3.4. Configuración y reconocimiento

En el punto 1 se establecieron las variantes perceptuales que activan las correspondientes operaciones mentales, cada una de ellas conducente a una *identificación* específica. Ahora, en este punto relativo a los componentes que intervienen en la configuración de determinada forma, se establecerán las entidades que irán asociándose hasta actualizar, en la memoria de un receptor, el *atractor*²⁶ correspondiente, por aceptación del cual se producirá la *configuración de la imagen mental* que satisfaga la necesidad y cualidad representativa de la imagen visual.

Según esto, *la imagen visual está destinada a configurar, en la mente del intérprete, una forma*. Esta tarea de configuración se cumplirá mediante operaciones cognitivas específicas y diferenciales, según que las propuestas perceptuales consistan en cualidades, existentes o normas.

²⁶ Preferimos aquí la noción de “atractor” a la de “tipo” usado por otros estudios de semiótica, como en el caso del Grupo μ . Por supuesto que no se trata de un mero cambio terminológico, sino que el rechazo de la designación “tipo” excluye a su vez del repertorio de formas mnemónicas todas aquellas constituidas por conjuntos de rasgos *sólo* convencionales y relativamente invariables; estas son las supuestas unidades de toda semiótica simbólica (lingüística y visual), que por extensión se ha aplicado a la semiótica de la imagen en general. La opción del término “atractor” supone que el correspondiente repertorio de formas mnemónicas no está constituido por unidades perceptuales discretas, sino por *zonas de variación identificables (diferenciales) en un continuum de transformaciones*. Los límites de admisibilidad de tal variación (que es muy restringida en el caso de las imágenes simbólicas frente a las otras dos clases de imágenes) vienen establecidos por la vigencia espacial y temporal de los hábitos sociales de percepción, también llamados *discursos visuales vigentes*. (S.f. 2.4.)

“Denomino, en general, “atractor” a un *conjunto de formas*, que, en un momento dado, ya está organizado, con cierta constancia, en una *imagen mental* (sin que corresponda evaluar lo correcto o incorrecto de tal organización, sino su vigencia o falta de vigencia, dando lugar a las plurales variaciones culturales), cuya relativa reiteración u operación voluntaria de fijación ocasiona su permanencia en la memoria, y que, por tanto, se encuentra *disponible para contrastarse con un determinado conjunto de formas ocasionalmente percibido, permitiendo identificar (o no) a este último como una de sus variantes posibles*.

Denomino, en particular, “atractor” de una imagen material visual a un *conjunto de formas*, que, en un momento dado, ya está organizado, con cierta constancia, en una *imagen mental* almacenada en la memoria visual, *la cual se actualiza o no por su correspondencia o falta de correspondencia con la configuración que el receptor efectúa a partir de dicha imagen material visual propuesta*.” [El subrayado es nuestro] Magariños de Morentín, J.: Op. cit. p. 6.

El objeto o fundamento de esta imagen visual (el “*por algo*” peirceano) consiste en aquello que está efectivamente *representado* por ella. Pero, por una parte, el proceso de tal representación habrá de cumplirse mediante alguna o varias de las operaciones de *configuración* de la forma del atractor puestas en funcionamiento según sea la construcción plástica, figurativa o simbólica que se realice sobre la imagen visual; y, por otra parte, habrá de verificarse en la operación cognitiva de *reconocimiento*, que consiste en la correspondencia, o no, de la forma mental y material. Por otra parte, lo que se obtiene como efectivamente representado en tales imágenes no debe confundirse con *objeto real* alguno. En el caso, mucho más abstracto, del lenguaje verbal y pese a la insistencia positivista, está adecuadamente argumentado que “lo que la tradición filosófica llama la *referencia* de la palabra [...] no concierne a la contraparte *mundo-real* del concepto sino a las *representaciones mentales* vinculadas al concepto según las modalidades perceptuales y motrices”²⁷. “La eficacia configuradora de la imagen visual, en cuanto resultado de la aplicación de las operaciones de configuración de la propuesta perceptual, tampoco remite a determinadas formas del mundo real, sino a determinadas *representaciones mentales, archivadas en la memoria visual*, para las que utilizaremos el nombre de “*atractores*”. Éste es el ámbito *existencial* en el que se encuentra el objeto o fundamento de la imagen material visual: la *memoria visual*. Lo que la mente del intérprete configura, a partir de la propuesta consistente en la imagen material visual, es una forma respecto de la cual tratará de encontrar la efectiva imagen mental mnemónica que, con mayor semejanza, resulte activada por la percepción de aquella imagen visual; y, a su vez, la disponibilidad de determinadas imágenes mentales mnemónicas conducirán a que, en la percepción, se construya determinada y no otra configuración”²⁸.

2.3.4.1. Propuestas perceptuales conceptuales: el atractor simbólico, el tipo y las marcas

Después de este esbozo de un modelo de semiosis visual pertinente para las imágenes estamos en condiciones de decir que hablar de “*tipos*” como formas cuya configuración responde a determinadas exigencias taxativamente normadas, tiene, en una semiótica de la significación visual, un espacio conceptual sumamente acotado y específico. Sólo si se trata de *legisignos icónicos*, o sea, de una selección de elementos perceptuales socialmente *normados*, los *atractores simbólicos* (en cuanto exclusivamente constituidos a partir de una convención o acuerdo establecido en un determinado sector social) poseídos por el intérprete y que intervienen en el reconocimiento y configuración de cada una de las figuras que se proponen a la percepción visual pueden considerarse organizados en un *sistema* y, por tanto, tendrán el carácter de *tipos*. Esto

²⁷ Jackendoff, R.: *Languages of the mind. Essays on mental representations*. Cambridge, London: The MIT Press. 1993. p. 56.

A estas alturas de la investigación ha quedado claro que hemos adoptado el enfoque idealista que rehúsa todo lo que viene de un supuesto “mundo exterior” como objetos con existencia por sí mismos y por tanto con poder de determinar sus modelos, los cuales se limitarían a extraer el sentido de lo real (esta sería la postura de los enfoques positivistas). Por el contrario, todo el sentido es producido por el hombre ya que todo está en los modelos con los que se dota. En este sentido la misma percepción es semiotizante ya que transforma el mundo en una “colección de objetos”, según la expresión de Ugo Volli.

sin perjuicio de que, en la actualidad, la extensión del universo de tales legisignos icónicos sea grande y creciente. Tal es el caso, por ejemplo, de las palabras de un texto escrito, las relaciones de conexión y distribución visual de un diagrama, los pictogramas que organizan la circulación pública o la seguridad de los pasajeros en las aeronaves o la orientación pública en las exposiciones internacionales y en la celebración de juegos olímpicos, etc., etc. Estos y su sistema pertinente *preexisten, como estereotipos preconfigurados, en el ámbito social al que pertenece el intérprete*. En estos casos, las propuestas de la imagen visual tienen una libertad de variación relativamente acotada, debiendo adecuarse a las características con que circulan socialmente tales percepciones (o sea, a la estructura “lingüística” de cada una de las formas de los símbolos constitutivos de esta clase de imágenes materiales visuales). *Este atractor, por tanto, sería una forma canónica que sólo admitiría mínimas posibilidades de variación.*

A partir de este único enfoque, se han generado algunas de las (seudo-) semióticas de la significación a las que remitíamos anteriormente. Es lo que hemos llamado *el error metodológico de la sobredeterminación lingüística* que tiende a generalizar la semiosis simbólica al conjunto de las imágenes sin tener en cuenta la especificidad de sus componentes: cualisignos, sinsignos y legisignos. Los esquemas de la significación propuestos por estos autores, *han estereotipado las formas del mundo*, potenciando la semiosis con generales y obviando la percepción y significación de particulares, es decir, perdiendo o, al menos, debilitando el carácter “figurativo” y “plástico” y transformándose o, al menos, fortaleciendo su carácter simbólico (de ahí, su notable semejanza con los pictogramas actualmente vigentes). Al sobrevalorar el enfoque simbólico las formas de los objetos del mundo se organizan únicamente en base a un atomismo forzado (rigidez y univocidad de la relación significante y significado) y anquilosado en su invariabilidad. Sin duda la profusión de estas teorías ha contribuido a fomentar la dañina creencia popular en la existencia de un lenguaje simbólico autónomo de la imagen que conduce a los espectadores a frustrantes intentos de interpretación (significado oculto, s.f. 2.1.) y a una actitud pacífica ante las imágenes.

Los *atractores simbólicos* tienen que ver con el *conocimiento* y, en su devenir histórico, con determinado estado del sistema en el que se incluyen y que corresponde a la *realidad* de ese momento de esa sociedad. Los *atractores existenciales* tienen que ver con el *reconocimiento* que se produce con independencia de su verdad o falsedad y sólo tiene en cuenta la *vigencia* de determinado tipo de discurso (visual, en este caso) en determinado momento de determinada sociedad.

Las *marcas*, para el Grupo μ ., son entidades que se encuentran fuera del límite a partir del cual el significante se articula en tipos: “Más allá de éste [límite], las entidades que corresponden a tipos cesan de articularse en subentidades que corresponden a tipos subordinados. No obstante, es posible describirlas como el resultado de la articulación de manifestaciones icónicas complejas. Nosotros llamamos *marcas* a esas manifestaciones. Se definen por la ausencia de correspondencia

²⁸ Magariños de Morentín, J.:Op. cit. p. 6.

con un tipo”²⁹. Frente a esto último, preferimos decir que se definen por su incapacidad para determinar un atractor. El concepto de *marca* puede definirse, desde una semiótica cognitiva, como *la porción de imagen cuya percepción todavía no actualiza un atractor existencial*. La imagen final que tengo en mi memoria (o aquellas que he ido sustituyendo sucesivamente, porque eran construibles a partir de lo parcial y efectivamente representado) es lo que hemos denominado “atractor”. Lo parcial y efectivamente dibujado, que todavía no concluye necesariamente en un atractor, es lo que hemos denominado “marca”.

2.3.4.2. Propuestas perceptuales figurativas: atractor existencial

En el caso de las “imágenes figurativas” o “sinsignos-icónicos” se pueden designar como “particulares” a aquellos perceptos de forma, textura o color que se corresponden con las *marcas*, en cuanto designan la parte de una imagen perceptual que todavía no provoca la actualización de ningún atractor³⁰.

2.3.4.3. Propuestas perceptuales cualitativas o plásticas: el atractor abstractivo

Una tercera posibilidad, en cuanto a la calidad de la propuesta perceptual, consiste en que ésta sea de naturaleza estrictamente cualitativa, sin que intervengan elementos figurativos o simbólicos en su composición. Hemos dejado ya establecido que, en la mayoría de las imágenes visuales, constituirá sólo uno de sus componentes, siendo relativamente reducido el porcentaje de los casos en que la totalidad de la propuesta perceptual está exclusivamente constituida por propuestas perceptuales cualitativas. En los casos híbridos será necesaria una semiosis de la interrelación para determinar la eficacia semántica de sus componentes.

En toda actividad perceptual-cognoscitiva, hay aspectos elementales, constitutivos de los niveles primarios de lo que se está percibiendo, que se asimilan sin participación de la conciencia, pero dejando su huella mnémica, recuperable como propuesta o como configuración perceptual. Superado ese nivel primario, que varía en diferentes culturas o según educaciones diferentes o por especialización profesional, se llega a la posibilidad de la percepción consciente de objetos que están, en consecuencia, *subjetivamente* delimitados. En la comunicación verbal percibimos habitualmente frases, podemos atender a palabras, pero atendemos al timbre y tono de la voz del que habla sólo fugazmente y perdiendo al menos parte de la información de lo que se está diciendo y sólo con gran esfuerzo podríamos individualizar e identificar cada uno de los sonidos

²⁹ Grupo μ : *Tratado del signo visual. Para una retórica de la imagen*. Madrid: Cátedra. 1993. p. 134.

³⁰ En los estudios del Grupo μ : se les suele llamar “caracteres no pertinentes”, en el sentido de que no son pertinentes para la configuración de una tipo. Grupo μ : *Tratado del signo visual. Para una retórica de la imagen*. Madrid: Cátedra. 1993. p. 80.

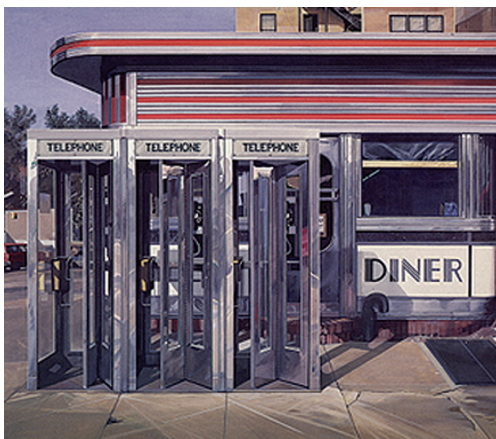


Figura 34. Richard Estes: *Diner*. Óleo sobre lienzo. 101 x 126 cm. 1971.

que emite la garganta del hablante. Pero ante un hiperrealismo, por ejemplo del tipo de Richard Estes (Figura 34), sólo con dificultad se recupera la pincelada, siendo objeto de conocimiento su desaparición³¹, hasta que se logra identificarla como evidencia de que no se trata de una fotografía. Pero en otras obras, como las de Antoni Tàpies (Figura 35) la aplicación de materia, el cromatismo o el juego de formas y planos es la propuesta fundamental, (en Tàpies siempre aparece la otra semiosis; aquí la semiosis simbólica; en otras obras, como en la Figura 36, además de la semiosis simbólica, la indicial, mediante concretos objetos o pedazos de objetos mostrados en su unicidad). En esto consiste lo cualitativo, en lo estructurante, aunque no estructure más que a sí mismo; toda imagen material visual lo contiene y existen imágenes materiales visuales que sólo proponen su percepción.

Lo que se activa, en la mente de un espectador, ante el aspecto cualitativo de una imagen material visual es un *atractor abstractivo*. “En una síntesis elemental, que por ahora apenas expandiré en los comentarios que siguen, propongo, tentativamente, que el *atractor abstractivo* es un *quale* o sensación

³¹ Que la “desaparición” se convierta en caso semiótico significa que estamos en las antípodas de la semiótica referencial del iconismo (o semiótica natural, basada en la semejanza). Si se formula en términos de intertextualidad entre semióticas construidas y semióticas naturales (entendidas estas como objetos de conocimiento), la «iconicidad» puede ser definida como *ilusión referencial*: resultado de un conjunto de procedimientos aptos para producir un *efecto de realidad*, efecto de sentido relativo a una concepción culturalmente variable de lo real. La ilusión referencial, por otra parte, sólo se encuentra en ciertos géneros de textos y sobre todo en dosis desiguales. Por lo tanto, tal ilusión referencial no es constituyente de una semiótica denotativa sino sólo de un determinado régimen de discursos en vigor.

perteneciente a una *semiosis privada* y, en cuanto tal, a la *experiencia individual*, de modo que la tarea correspondiente al productor de tales propuestas cualitativas consiste en lograr formular una expresión visual que *trae determinados qualia*, de los que el espectador tiene que poder disponer en su memoria no-consciente, *al plano de la comunicación* y, por tanto, los hace socialmente compartibles.

Con la expresión “*semiosis privada*”, intento establecer la existencia, en la memoria, de determinados atractores abstractivos, originados en la experiencia o vivencia perceptual, que se van acumulando de modo inconsciente o no-consciente.

¿Existe una experiencia o sensación cromática que no pueda traducirse en palabras y que sólo pueda recuperarse a través de una imagen material visual? ¿Tenemos la seguridad de que nuestras experiencias cromáticas son las mismas que las experiencias cromáticas de otros? Conocemos y compartimos los nombres y las expresiones que designan a esas experiencias, pero ¿estamos seguros de que los nombres y las expresiones compartidas designan experiencias compartidas o nunca podremos saber si al nombrar un color no estamos nombrando una experiencia muy distinta a la que otro designa con ese mismo nombre? Esta es fundamentalmente la problemática que se plantea Wittgenstein³² al referirse a la existencia de un “lenguaje privado” y también de una “experiencia privada”, que no consistiría tanto en afirmar “que cada persona posee su propio ejemplar, sino que nadie sabe



Figura 35. Antoni Tàpies: *Encrostat i xifres*. Técnica mixta sobre lienzo pegado a tabla. 170 x 200 cm. 1974.



Figura 36. Antoni Tàpies: *Tamboret*. Pintura sobre bronce original 2/6. 60 X 36 X 36 cm. 1987.

³² En Wittgenstein, Ludwig: *Investigaciones Filosóficas*. México: Instituto de Investigaciones Filosóficas de la Universidad Nacional Autónoma de México. 1988.

si el resto de la gente también tiene *esto* o alguna otra cosa”³³.

Esto comenzaría a perfilar el concepto de “*semiosis privada*”. La idea consiste en proponer la existencia de experiencias que no son conscientes, que de ningún modo son verbalizables, pero que pueden actualizarse. En el caso de tratarse de experiencias visuales, su actualización (y el éxito de su aceptabilidad por otros) constituye la tarea del productor de este tipo de imágenes visuales plásticas (qualisignos icónicos). No se excluyen de estas experiencias a las imágenes figurativas efectivamente vistas pero no registradas como tales, ni a las imágenes simbólicas percibidas. En la base (delimitación, coloración y textura) de la construcción de estas imágenes figurativas o simbólicas intervienen elementos cuya eficacia, en la mente del espectador, depende de su preexistencia en la memoria, con la calidad de rastros de experiencias delimitadoras, cromáticas y texturales, eficaces en la construcción del universo visual pero de las que no había específica conciencia.

“Creo que los términos “*quale*” y “*qualia*” (respectivamente, en singular y plural) son los adecuados para designar la o las sensaciones constitutivas de ese *atractor abstractivo* que requiere ser activado por la propuesta perceptual de las imágenes visuales puramente cualitativas (o por el aspecto cualitativo de las propuestas perceptuales en general) para que se reconozca su existencia y su eficacia como elemento dinámico, constitutivo del aspecto visual de la *semiosis privada*”³⁴. Con el origen de su uso filosófico en Locke y Berkley, la expresión “conciencia-del-quale” es retomada por Ch. S. Peirce, quien, en su “*Metafísica Científica*”, le dedica 16 párrafos. Los enunciados principales para nuestro propósito con los que Peirce construye este objeto de conocimiento pueden sintetizarse así.

1. Existe una conciencia-del-quale, respecto de la cual el sujeto será completamente inconsciente, que es diferente de la conciencia que se intensifica por la atención; a esta, objetivamente considerada, Peirce la llama “intensidad” y, en cuanto facultad, “vivacidad”³⁵.
2. El quale es en sí y por sí mismo, sin referencia a ningún otro, es una unidad en la que se originan las diversas unidades sintéticas con las que opera el intelecto³⁶.
3. Todas las operaciones del intelecto implican introducir el conflicto donde sólo estaba la propia conciencia-del-quale³⁷.
4. Diferentes conciencias-del-quale no pueden mezclarse sin perder su identidad³⁸.

³³ Magariños de Morentín, J.: Op. cit. p. 12.

³⁴ Magariños de Morentín, J.: Op. cit. p.11.

³⁵ Peirce, Ch. S.: *Collected Papers*. Volume VI: Scientific Metaphysics. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press. 1965 (1931). p. 222.

³⁶ Peirce, Ch. S. op. cit. p. 234.

³⁷ *Ibidem*, p. 233.

³⁸ *Ibidem*, p. 235.

5. De esto surge una consecuencia importante: no existe comprobación posible acerca de la gran variedad y diversidad de conciencias-del-quale, tal como se le hacen evidente al intelecto que compara. No hay elemento común a comparar, ya que cada conciencia-del quale es *sui generis* y por sí mismo. Lo que es absolutamente simple debe ser absolutamente libre³⁹.
6. Por esta lógica, la unidad de la conciencia-del-quale, que implica simplicidad y libertad, deriva necesariamente en una multiplicidad y variedad interminable⁴⁰.

Tales serían las características, desde el enfoque de Peirce, que deberá reunir la entidad que estamos definiendo mediante el término “*atractor abstractivo*”.

Por su parte, D. C. Dennet redefine el término “qualia” como “los modos como se nos presentan las cosas”. De estos modos afirma que “se supone que son propiedades del estado mental del sujeto”, las cuales consisten en ser “inefables, intrínsecas, privadas y directa o inmediatamente aprehensibles en la conciencia”⁴¹.

Las cuatro características que atribuye Dennet a los *qualia* coinciden con el desarrollo peirceano, del cual, además, se pueden recuperar otras características como: ser materia prima de las operaciones intelectuales, su unicidad, su suficiencia y su capacidad para generar una multitud de réplicas. Todo ello distancia a los *atractores abstractivos* de los atractores existenciales y simbólicos, y justifica la propuesta de constituir con ellos, no un sistema conceptual ni un repertorio analógico, sino una *semiosis privada* sin leyes ni taxonomías, en la que buscan su objeto o fundamento representativo las propuestas perceptuales cualitativas.

Consideremos ahora la tercera secuencia del trabajo semiótico sobre la imagen visual: el plano de la interpretación de las imágenes.

2.3.5. Interpretación

En el punto 1, relativo a *la calidad representativa de la imagen visual*, se establecieron las variantes perceptuales que activarían las correspondientes operaciones mentales, cada una de ellas conducente a la producción de una *identificación* específica. En el punto 2, relativo a *los componentes que intervienen en la configuración de determinada forma*, se identificaron las entidades que se irían asociando hasta actualizar, en la memoria de un receptor, *el atractor correspondiente*, por aceptación del cual se producirá el *reconocimiento* que satisfaga la calidad representativa de la imagen visual. Ahora, en este tercer punto, relativo a *la atribución de un efecto de sentido a la imagen*

³⁹ *Ibidem*, p. 236.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 237.

⁴¹ Dennett, D. C.: “Quining Qualia”, en Alvin I. Goldman (Ed.), *Readings in Philosophy and Cognitive Science*, pp. 381-414. Cambridge, London: The MIT Press. 1995. pp. 381-385.

material visual, se considerarán los mecanismos de su posible interrelación con las restantes semiosis vigentes en determinado momento de determinada sociedad; de esta interrelación habrán de surgir los *discursos interpretativos* que le atribuyan su específica significación o el conjunto de específicas significaciones efectivamente disponibles en determinado momento de determinada sociedad. Con “interpretación” entendemos la *atribución de un significado a una determinada propuesta perceptual*, lo que podría considerarse adecuado, salvo por la indeterminación de la expresión “atribución de un significado”. Por lo tanto aclaramos lo que entendemos por significado atribuido a una imagen: cuáles son las formas que identificamos, y qué norma o instrucción o convención me están transmitiendo, siendo alguna o la combinatoria de ellas lo que puede denominarse “interpretación”.

Como ya observé inicialmente, las imágenes visuales no son autosuficientes para interpretarse en sí mismas, requiriendo de ese complemento externo al que alude M. Foucault con su metáfora de la transformación de los documentos en monumentos (con efecto y afectación en el espacio público) y que constituye el eje de su concepto de *enunciado*: “Una serie de signos pasará a ser un enunciado a condición de que tenga con ‘otra cosa’ [...] una relación específica que le concierna a ella misma y no a su causa, ni a sus elementos”⁴². Así, una imagen material visual sólo adquirirá su significado por eficacia de otra u otras semiosis. En definitiva, las imágenes materiales visuales, por sí solas, no significan, sino que tan sólo llegan a producir un *efecto de mostración*.

Esta necesidad de interacción con otras semiosis o con otras manifestaciones de la propia semiosis de la imagen visual, requiere que la investigación semiótica esté en condiciones de dar cuenta de las características y modos de tal interacción, y salvo algunas excepciones (como el Proyecto de Semiótica de Garroni) pocas semióticas, ateniéndonos a nuestros conocimientos en la cuestión, se han adentrado en dichos procesos. Como intuición operativa de una semiótica de la interrelación puede decirse que el investigador tiene que dar respuesta a preguntas que derivan de la siguiente: *¿Qué necesita saber el espectador para interpretar esta imagen?* Esta necesidad de conocimiento es la que nunca se agota en la propia imagen.

2.3.5.1. Mostración de carencia en la semiótica plástica

En el caso de las imágenes visuales constituidas por *cualisignos*, la demostración de su *eficacia interpretativa* consistirá, en mostrar la preexistencia, en la memoria del espectador, de un *atractor abstractivo* o sensación perceptual (los *qualia* pertenecientes a una *semiosis privada*), de la relación con el cual extraerá su significado⁴³ actual; mientras que la demostración de su *eficacia creativa* consistirá, en mostrar una carencia, en cuanto ausencia de memoria consciente de la experiencia visual propuesta, con respecto a las marcas de la imagen visual.

⁴² Foucault, M.: *L'archéologie du savoir*. Paris: Gallimard. 1969. p. 117.

⁴³ Usamos el término “significado” como un denotatum de la imagen, producto de su efecto de mostración o señalación.

2.3.5.2. Mostración de semejanza/diferencia en la semiótica figurativa

Respecto de las imágenes visuales constituidas por *sinsignos*, la demostración de su *eficacia interpretativa* consistirá en mostrar la preexistencia, en la memoria del espectador, de un *atractor existencial*, de la relación con el cual extraerá su significado actual; mientras que la demostración de su *eficacia creativa* consistirá en mostrar la existencia de una relación de semejanza o diferencia respecto de algún atractor existencial⁴⁴, en cuanto imagen mnemónica dinámica.

Lo que se muestra, cuando la propuesta perceptual está constituida por imágenes figurativas, es la forma con que se identifica, en la mente/cerebro, a los objetos del mundo. Y se lo muestra como el resultado de *construir una configuración de un modo posible de existir*, tanto hacia el interior de la imagen, como hacia el exterior.

2.3.5.3. Mostración de lugar en un sistema en la semiótica simbólica

En cuanto a las imágenes materiales constituidas por *legisignos*, la demostración de su *eficacia interpretativa* consistirá en mostrar la preexistencia, en la memoria del espectador, de un *atractor simbólico*, de la relación con el cual extraerá su significado actual; mientras que la demostración de su *eficacia creativa* consistirá en mostrar el lugar, en el correspondiente sistema de percepciones visuales socialmente normadas, donde se actualiza el atractor simbólico previamente aprendido y disponible en la sociedad correspondiente.

Hasta aquí con el análisis del enfoque peirceano desarrollado por J. Magariños de Morentín a partir del cual hemos identificado en la imagen visual tres objetos de conocimiento relativamente independientes: cualisignos, sinsignos y legisignos. Estos elementos son portadores de una especificidad y requieren un análisis semiótico diferenciado de la significación, evitaremos así las semióticas generales y sus dudosas semánticas. El conocimiento de estas tres semióticas y la explicación de los procedimientos de producción e interpretación de cada una de ellas no pueden homogeneizarse en un tratamiento conjunto, ya que ello conduce a equívocos y disputas que se originan al estar razonando de la misma manera acerca de 3 propuestas perceptuales que exigen, en cada caso, un comportamiento cognitivo muy diferente. Después de ver los procesos de identificación y configuración diferenciados a los que están sometidos los signos visuales, trataremos en el capítulo 2.4. de describir los procesos de la significación visual a partir del esbozo de la interpretación de las imágenes que acabamos de hacer.

⁴⁴ Se trata aquí de la *semejanza* con algún atractor y jamás con algún objeto considerado como referente exterior. Evitamos así la polémica levantada por U. Eco entre otros con respecto a la iconicidad de las imágenes.

2.3.6. Esquema de las semiosis de las imágenes visuales

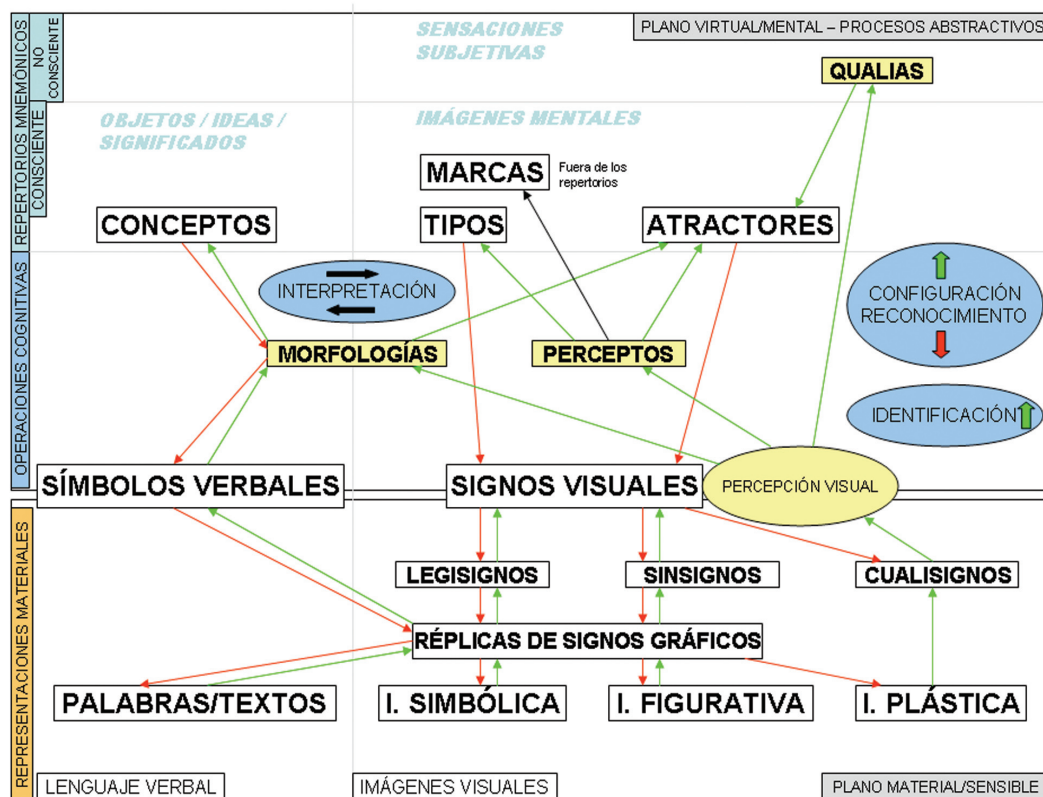


Figura 37. Esquema semiótico de los procesos abstractivos básicos de las imágenes visuales. (Realización propia)

2.4 LOS LÍMITES DE LA CODIFICACIÓN Y DE LA INTERPRETACIÓN VISUAL

“Lorsque Hegel parle donc d’une ‘fin de l’art’ c’est en tant qu’il est limité du point de vue de la manifestation de l’essence de l’Esprit. C’est du point de vue du système total du savoir que l’art se trouve «critiqué»: il est dépassé par la science philosophique qui seule est apte à saisir et manifester la nature divine de l’Idée et du Concept qui se réalise de manière dialectique dans le monde.”

Paul Ardenne

2.4.1. La codificación en las teorías generales de la imagen

2.4.1.1. La codificación icónica estricta

Según aquellas teorías generales de la imagen que proponen una codificación icónica estricta¹, la formulación material de la imagen, tanto en su vertiente referencial como expresiva, precisa de un código o sistema de artificios de transformación (líneas, trazos, manchas, pinceladas, texturas, colores, etc.) y de un conjunto de normas y convenciones (sobre relaciones, tratamientos, equivalencias, etc.) que permitan establecer correlaciones entre lo que ella es, físicamente, y su contenido referencial y expresivo, es decir entre los planos de la expresión y los planos del contenido.² Tradicionalmente se ha reservado la codificación material o expresiva al ámbito de las teorías formalistas y psicologistas, como la Gestalt, mientras que la codificación semántica la han venido desarrollando disciplinas como la iconología.

Este conjunto de convenciones, puede estar ampliamente sistematizado, como ocurre por ejemplo con la representación del espacio por medio de la perspectiva lineal o, por el contrario, tiene que determinarse durante la ejecución a partir de unidades especialmente relevantes para el autor, que éste relaciona, combina o transforma, de manera que pueda, a través de ellas, dar cauce a necesidades referenciales y expresivas propias. En el primer caso, se dice que estamos ante la presencia de imágenes codificadas o, incluso, hipercodificadas, porque conocemos sus

¹ Como en el modelo teórico general de la imagen que propone J. Villafañe. Villafañe, J.: *Introducción a la teoría de la imagen*. Madrid: Pirámide. 1985.

² Para Villafañe, una imagen es también una modelización de la realidad en alguno de estos niveles: representativo, simbólico o convencional. En el primer caso, la imagen se refiere a la realidad estableciendo rasgos de semejanza. Realiza una transferencia de la realidad a la imagen, existiendo entre ambas una correspondencia estructural. En el segundo, realiza la transferencia de la imagen a la idea. En el tercero, la imagen funciona como un signo no analógico, en el que la referencia es arbitraria. En Villafañe, J.: Op. cit., pp. 30 y ss.

elementos o unidades mínimas y las normas y convenciones que las rigen, en el segundo, ante imágenes hipocodificadas o con un bajo nivel de codificación porque no conocemos las claves de interpretación o, al menos, no lo suficiente. Normalmente así es como se explica desde estas teorías generales el conjunto de las convenciones o claves empleadas en la materialización de la imagen cuando estas responden a procesos de creación personal. Al principio, al no poseer los mecanismos de lectura, la obra, impermeable, tiende a ser rechazada pero, poco a poco, una vez que se van descubriendo éstos y con ellos los diferentes niveles de organización y posibles unidades mínimas que se combinan, se va haciendo explícita y se asimila entrando a formar parte de un momento cultural dado. Se dice entonces que la imagen ha integrado un proceso de culturalización o que ha ido evolucionando desde la hipocodificación hasta la hipercodificación, o en otros términos, desde la originalidad hasta la banalidad. Cuando esto ocurre, el código empleado en su elaboración forma parte del acervo cultural pero puede quedar obsoleto, por ello es abandonado, modificado o sustituido por otro que responda mejor y se adapte a las necesidades referenciales o expresivas del momento. De esta manera, en los lenguajes gráficos y pictóricos, los sistemas concretos de codificación de la imagen aparecen muy ligados a los procesos de creación personal³. Según estas teorías generales hasta las imágenes más creativas tienen una lectura codificada, aunque en un principio sea hipocodificado, mostrando así su sesgo hacia una comprensión conceptual claramente forzada de las ricas apreciaciones de la significación visual.

Ahora bien el análisis de una posible codificación gráfica o pictórica de la imagen, como podría ser el caso de la identificación de legisignos en ella, hay que hacerlo, en nuestra opinión, teniendo en cuenta su naturaleza. De esta manera, el hecho de que sea continua y de percepción simultánea en todos sus rasgos, determina que una alteración en la intensidad, anchura, color, adelgazamiento o interrupción del trazo, mancha o pincelada, que la construyen, sea significativa. De igual modo, el hecho de su plasticidad, proporciona especial significación al material con el que se realiza y a su tratamiento; por último, la circunstancia de su desarrollo espacial a lo largo de una superficie bidimensional delimitada, dota de una especial significación a las variaciones de tamaño, dirección y disposición de las unidades morfológicas en el *campo*. Por ello, el estudio de los códigos de la imagen gráfica y pictórica incluye, entre otros, el análisis de los siguientes aspectos: a) criterios de organización, b) recursos y artificios de transformación utilizados, convenciones sobre los mismos y, a ser posible, sobre la referencia que establecen,

³ El uso reiterado de imágenes hipercodificadas en contextos o ambientes que no les son propios, las convierten en *estereotipos* que se caracterizan por su inflexibilidad en el empleo de los tipos, entendiendo por tipo, el símbolo representativo de la cosa figurada. Por el contrario, la codificación de la imagen de un objeto o concepto, realizada desde la experiencia profunda y en muchos casos colectiva del mismo, de manera que se convierte en un modelo original y primario, es un arquetipo. Tanto los tipos como los arquetipos son conceptos abiertos, generados por el pensamiento configuracional, que desempeñan un importante papel no sólo en la comunicación visual sino también, y por el hecho mismo de ser abiertos, en la génesis y desarrollo de los lenguajes gráficos y pictóricos. En cambio, los estereotipos –imágenes o ideas aceptadas comúnmente por un grupo o sociedad con carácter inmutable–, son conceptos cerrados, tal vez importantes en comunicación visual por su fácil legibilidad, pero que no propician un desarrollo creativo del lenguaje porque han dejado de evolucionar.

c) materiales que se emplean en su ejecución, y d) tratamiento. Y esta posible codificación sólo tendrá justificación como explicación de una eficacia semántica determinada (como veremos más adelante), que deberá ser definida como la condición de dicha codificación.

La proporción en que se encuentran en una imagen, convenciones que se refieren a la función referencial y convenciones que traducen la función expresiva, varía no tanto con arreglo a la intención del autor y de la función que cumpla la imagen⁴ para este, sino con arreglo a la eficacia semántica que nos proponemos investigar. Esta eficacia está indisolublemente ligada a la función específica y su grado de cumplimiento que cumple la imagen en una determinada situación de recepción e interpretación

Por lo tanto *no existe un sistema concreto* en el que se codifica una imagen, sino *un código predominante en un campo determinado de estudio*, siempre intervienen otros factores, como los modos de atención, que contribuyen a delimitar ciertas convenciones y a ampliar otras. Así, cada imagen es el resultado de la interacción de varios códigos, algunos gráficos o pictóricos y otros no, que determinan su morfología y su sintaxis. Como codificaciones de imágenes, basadas en el modelo simbólico-lingüístico, se pueden nombrar, además de códigos perceptivos propios del receptor, por ejemplo, las convenciones al uso sobre representación y la influencia de códigos anteriores o históricos que muestran las normas y convenciones de otros tiempos; los códigos sociológicos e ideológicos, que aplican normas, creencias y convenciones surgidas en el seno de una sociedad; o lo que hay de invención personal que en realidad funciona como un código. La superposición de diferentes códigos y criterios organizativos, algunos aún no convencionalizados, mantienen vigente el problema de la codificación de las imágenes gráficas y pictóricas. Podemos adelantar que las imágenes visuales no poseen una estructura de sistema⁵, sino más bien un *registro dinámico* que bajo un determinado enfoque (la atención a la semiosis simbólica de

⁴ La imagen gráfica y la pictórica son siempre informativas en cierto grado y además, cumplen diferentes funciones en la comunicación. Jakobson establece la siguiente tipificación de funciones:

- a) Referencial; denotativa, representativa de realidades físicas, culturales.
- b) Emotiva, si tiende a comunicar movimientos de este tipo, sensaciones etc. o a provocar reacciones en este sentido.
- c) Imperativa, cuando transmite una orden.
- d) De contacto o fáctica, si transmite felicitaciones, saludos...
- e) Metalingüística, si el mensaje tiene por objeto otro mensaje.
- f) Estética, si se reestructura de manera ambigua y se muestra autorreflexiva, es decir, cuando pretende atraer la atención del destinatario, ante todo, sobre la propia forma.

Todas estas funciones pueden coexistir en una sola imagen. En Eco, U.: *La estructura ausente*. Barcelona: Lumen. 1975. p. 160.

⁵ No existe, en rigor, dicho *sistema*. Este término sólo es adecuado cuando se trata de entidades simbólicas cuyas reglas de interrelación identifican a cada elemento frente a los restantes, como es el caso del sistema de la lengua, establecido por Saussure. Aclaremos que las imágenes que hemos identificado como "simbólicas" comparten dos rasgos fundamentales para la constitución de lo simbólico (al menos en el sentido peirceano que hemos elegido como referencia): (1) son convencionales, o sea, significan lo que significan porque así se ha establecido y aceptado en determinado ámbito social y en determinado momento histórico; y (2) son réplicas de los tipos de un sistema que establece la reglas a las que deben someterse tales imágenes, es decir que son configuraciones que producen la eficacia semántica que se pretende. El conocimiento de tales reglas es la condición para su adecuada interpretación.

sus componentes por ejemplo) se configura como un sistema articulado y convencional. Ante un conjunto de imágenes creemos que se establece *un conjunto de relaciones por dependencias de contigüidad y/o simultaneidad, junto con posibilidades de transformación y/o integración con otros sistemas semióticos* que determinado sujeto y determinada sociedad en determinado momento histórico tienen disponibles.

2.4.1.2. La codificación perceptiva y analógica

La imagen, como hemos visto, es en primera instancia una construcción mental que resulta del procesamiento de varias sensaciones o estímulos visuales –o de otro tipo–, correlacionados significativamente⁶. Drekske afirma que la percepción construye con los datos recibidos por los sentidos una matriz de información que transmite a los centros cognitivos para su selección. Según este autor, a partir de esta matriz de caracteres analógicos se construye una información digital. Lo que constituye la esencia de la actividad cognitiva es la conversión de la información analógica (producida por conjuntos continuos) en digital (producida por unidades discretas). La actividad cognitiva es la movilización conceptual de la información entrante⁷.

La imagen permite al individuo disponer de un instrumento mediador entre él mismo y otras realidades que, con su concurso, puede recordar, sentir, describir, comprender, modelizar y aún incluso, trascender. Pero no es verdaderamente eficaz hasta que no adquiere forma material. Es entonces cuando se convierte en un instrumento de comunicación y de significación.

Como ya vimos en el capítulo 1.5., “*analógico*” significa que establece con el referente vínculos fundados en el parecido físico. Para las teorías generales de la imagen, la *codificación analógica*, basada en el *parecido* o en la teoría icónica de Peirce basada en rasgos de *semejanza* con el referente, arranca, al menos en parte, de la *codificación perceptiva*⁸ pero, a diferencia de ésta, que

⁶ La significación que da cohesión y unifica esos estímulos puede tener su origen en causas diversas (experiencias anteriores, excitación de la sensibilidad, predisposiciones, etc.), pero en todo caso, desempeña un papel fundamental en su génesis y procesamiento. Lo que nos implica, lo que, de alguna manera, es significativo para nosotros, puede ser recordado con mayor facilidad. Así del grado de significación, depende lo que podríamos llamar el “etiquetado”, es decir, la identificación y procesamiento para una posterior reactivación y reconocimiento de la imagen, como veremos al final de este capítulo.

⁷ En Drekske, F.: *Conocimiento e información*. Barcelona: Salvat. 1987. pp. 157 y ss.

⁸ La percepción visual se define como el tratamiento por etapas sucesivas de una información que nos llega por medio de la luz que entra en nuestros ojos. La información recibida en forma de estímulos luminosos es transmitida al cerebro por medio de impulsos nerviosos que circulan por transmisión neuronal. La información que el ojo/cerebro capta y codifica por métodos naturales respecto de los estímulos luminosos se refiere a luminosidad (cantidad de luz), color (longitudes de onda de la luz reflejada por las superficies) y combinaciones de ambas (bordes y aristas).

Los estudios sobre la percepción han puesto de relieve que el sistema visual está equipado con instrumentos especialmente diseñados para captar el color, el grado de iluminación, los bordes o aristas, las orientaciones, ranuras, líneas, ángulos, segmentos, etc., que presentan los objetos. Estos reconocimientos funcionan como unidades elementales de nuestra percepción y nunca se produce aisladamente sino de forma simultánea, de manera que la percepción de uno de ellos, afecta a la percepción de todos los demás. Este tema ha sido tratado por muchos autores, véase por ejemplo Aumont, J: *La imagen*. Buenos Aires: Paidós. 1990.

es en gran medida un sistema de codificación *mental* (no hay signos materiales), establece sus normas de forma *convencional*. Parte del percepto al que trata de dar forma material estableciendo equivalencias que se basan en rasgos de semejanza con el modelo, pero esas equivalencias son altamente convencionales. Así por ejemplo, una línea puede ser la traducción de un borde o contorno; una escala de grises, resuelve la cantidad de luz y con ello la sugerencia del volumen, la convergencia de líneas traduce la profundidad, etc.

Desde el Renacimiento y con posterioridad a él, las academias han venido desarrollando una gran labor respecto de la sistematización y perfeccionamiento de estos códigos hasta que la representación del natural se convierte, como ocurre en el siglo XVIII, en la base ideológica de la representación misma y la mimesis se confunde con ella, dando lugar a estilos hipercodificados y banalizados en extremo que con su inflexibilidad contribuyeron al deseo de la transformación de los lenguajes artísticos experimentada desde finales del siglo XIX.

Algunos ejemplos de codificación de este tipo son: la representación de la luz por medio del clarooscuro; los sistemas de representación del espacio: diédrico, axonométrico, cónico; el viñetaje, por lo que se refiere a la representación del tiempo; la borrosidad, respecto del movimiento, etc.

No vamos a detenernos más en estas cuestiones⁹ que sólo exponemos para no confundir el momento fundamental de la *semiosis perceptual* de las imágenes figurativas y de algunas simbólicas, con la *semiosis de la significación o interpretación*, que es la que centra nuestra investigación. Si bien la semantización en la semiosis perceptual puede basarse en rasgos de semejanza con su modelo, en una semiosis de la significación que se pretenda rigurosa, la codificación de los rasgos de semejanza (como un efecto de mostración) resulta totalmente insuficiente ya que atiende sólo a la representación de sinsignos y obvia los procesos semiótico/cognitivos paralelos de cualisignos y legisignos.

2.4.2. La interpretación de los signos gráficos y pictóricos

Según la ya clásica estética semiótica del arte, las actividades pictóricas forman parte del sistema de comunicación por imágenes. Sus mensajes se emiten mediante producciones visuales y se insertan en el campo de la cultura. Se desarrollan, por consiguiente, a un nivel visual simbólico, al que sólo es posible acceder a través de la representación. Este nivel presupone, como hemos visto, estar en posesión de un conjunto de equivalencias con el que relacionar la señal. Al

⁹ Quien este interesado en estas cuestiones encontrará una amplísima información en prácticamente las publicaciones que tratan la teoría de la imagen desde un enfoque general. Citamos a continuación algunas de ellas en castellano: Sanz, Juan Carlos: *El libro de la imagen*. Madrid: Alianza. 1996.; Villafañe, Justo: *Introducción a la teoría de la imagen*. Madrid: Pirámide. 1992.; Zunzunegui, S.: *Pensar la imagen*. Madrid: Cátedra. 2007.; Carrere, Alberto y Saborit, José: *Retórica de la pintura*. Madrid: Cátedra. 2000.; Gómez Molina, Juan José: *El manual de dibujo. Estrategias de su enseñanza en el siglo XX*. Madrid: Cátedra. 2001.

percibirse se abre para el receptor un proceso de asociación que sólo se cerrará cuando haya encontrado el sentido, es decir, cuando haya comprendido lo que denota y lo que, dependiendo del tipo de comunicación, de su capacidad de interpretación y de su nivel de conocimientos, connota¹⁰.

La *interpretación* es el aparato semiótico opuesto a la *percepción* en cuanto a su toma de consciencia. En la *percepción* siempre se considera a la imagen percibida como la evidencia de lo observado, aunque como hemos visto, también responde a procesos de selección y codificación. Es la forma en que se nos da el mundo visual, y por lo tanto, responde a un proceso de *naturalización* en la lectura de sus modos de representación convencionalizados. “Están naturalizados aquellos signos que parecen no necesitar interpretación”¹¹. En la *interpretación*, sin embargo, se toma a la imagen como una representación y se la somete a descodificación, o más precisamente se trata de aislar en ella unidades de sentido, “isotopías” según la expresión de F. Pérez Carreño, a las que se les da un objeto con posterioridad. En el caso de una obra de arte, por ejemplo, el papel del autor en la interpretación adquiere protagonismo; la obra se pone en relación con la experiencia del espectador que trata de captar, a través de ella, no sólo la intención de la misma sino también, en última instancia, la intención del autor y las posibles motivaciones que le indujeron a realizarla¹². Llamamos la atención sobre la enorme dificultad de la interpretación desde el enfoque estético pues esta está en íntima conexión con los códigos y experiencias que artista y espectador comparten o no.

La comprensión de mensajes que se emiten a través de las imágenes y en particular de la pintura, pasa primero –como hemos visto– por poseer los códigos o reglas que rigen la correlación entre el plano material o formal y el plano mental o del contenido. El problema es que en las formas gráficas y pictóricas estas reglas no están convencionalmente sistematizadas y obedecen, en muchos casos a estimaciones particulares que no resultan tan evidentes a los demás intérpretes. Por ello, hay que buscarlas a partir de hipótesis que las fijen y les den sentido, es decir, que permitan una interpretación.

Interpretar un signo –en este caso una imagen–, es para F. Pérez Carreño, *aprehender su significado* (y en algunos casos reconocer la intención de su autor), elaborando para ello un razonamiento cuyo punto de partida es el propio signo¹³. En este caso, es necesario inferir una

¹⁰ La *connotación* permite reelaborar valoraciones y selecciones correspondientes de significación. Un signo está connotado cuando su significante remite a dos significados, uno principal provisto de código de sentido fuerte y otro más débil y adherido al primario. Las connotaciones tienden a ser consideradas como lo que se ha llamado significados emotivos o bien, como significados relacionados con juicios de valor. En Pérez Carreño, F.: *Los placeres del parecido. Icono y representación*. Madrid: Visor. 1988. p. 168.

¹¹ Pérez Carreño, F.: Op. cit. p. 13.

¹² Entendemos aquí “la intención” en el sentido amplio que la define M. Baxandall (Sf. 2.1.). Las obras de arte, como objetos históricos que son “pueden ser explicados tratándolos como soluciones a problemas en determinadas situaciones”. Baxandall, Michael: *Modelos de intención. Sobre la explicación histórica de los cuadros*. Madrid: Hermann Blume. 1989. p. 89.

¹³ Pérez Carreño, F.: Op. cit. p. 101.

serie de conjeturas o de *hipótesis* de las que deducir las normas que regulan el significado. Estas hipótesis se manifiestan, desde el punto de vista formal, en *isotopías* que constituyen lugares comunes de significado y que se ponen de relieve a partir de los centros de atención, trazados fuertes de apoyo, líneas que marcan focos de lectura, contrastes, oposiciones, etc. Encontrar y definir *isotopías* a partir del comportamiento de los componentes configuracionales y de las relaciones que entre ellos se establecen es describir el significante –la forma– y su posible ordenación jerárquica, contribuyendo, en su caso, a dilucidar la hipótesis inicial¹⁴.

En la interpretación de una obra pues, un primer momento consiste en inferir diversas hipótesis, a continuación se debe hacer prevalecer una de ellas sobre las demás apoyándose en un análisis isotópico.

Las isotopías son reconocibles por oposición a otras o, lo que es lo mismo, por *ruptura de continuidad*; también, por recurrencia de elementos, paralelismos u oposiciones formales. Puede ser marcada por cualquiera de las características físicas de la mancha: contorno, color, tamaño, posición, dirección, etc. y permite examinar y tomar conciencia de la cualidad compleja de la imagen a causa de la riqueza de información que transporta y, por ello mismo, de su *polisemia*, especialmente cuando se la saca del contexto habitual de lectura.

Pérez Carreño afirma que un *texto*¹⁵ es una matriz de isotopías y una *imagen*, en este sentido, es un *texto*, o por lo menos, así nos obliga a considerarla la *imposibilidad de traducirla a una serie de significados parciales aislados* y la *simultaneidad espacial con la que aparecen todas sus relaciones*. Sólo en el interior de un texto cobran sentido los enunciados, unos respecto de otros. La imagen funciona como una unidad compleja de sentido. Su significado se suele descubrir *simultáneamente*. Contrariamente a sus códigos de significación, que son relativos al campo de estudio al que sometemos la imagen, sus reglas de interpretación hay que buscarlas en el texto mismo porque *están previstas ya en la propia obra*.

Un *texto* es una entidad comunicativa percibida como autosuficiente y caracterizada por un funcionamiento que Eco compara a “una máquina semántico-pragmática que pide ser actualizada en un proceso interpretativo, y cuyas reglas de generación coinciden con sus propias reglas de interpretación”¹⁶.

Partir del examen de estructuras complejas y sistémicas, en lugar de hacerlo de la búsqueda de elementos mínimos que se combinen a niveles de complejidad creciente, es exactamente el cambio de perspectiva que propone la noción de *texto*.

¹⁴ *Ibidem*, p. 108.

¹⁵ Tomamos la palabra en su sentido etimológico: del latín *textum*, tejido, y, por lo tanto válido para cualquier clase de lenguaje.

¹⁶ En este sentido, obviamente son *textos* los cuentos y las novelas, pero también los mensajes publicitarios, las fotografías, las arquitecturas, las representaciones teatrales, los filmes, *las obras de arte*. Eco, U.: *Lector en fábula*. Barcelona: Lumen. 1981.

Si se muestra de gran utilidad para una semiótica del arte es, en primer lugar, porque “permite detener el interrogante sobre si el arte es un sistema o no lo es, e igualmente analizar cada obra desde un punto de vista semiótico. En síntesis: a un movimiento analítico que se movía improductivamente del más pequeño (las “unidades mínimas”) al más grande (las configuraciones), se lo puede sustituir productivamente por un movimiento que va del más grande al más pequeño sin perjudicar ningún nivel de análisis”¹⁷.

Por otra parte, la noción de texto permite *superar momentáneamente el escollo que constituye el problema del referente* de los signos visuales, precisamente porque la perspectiva que se elige es la de la “organización de la máquina textual según la óptica de la cooperación interpretativa, en cuyo interior el problema del referente se presenta como puramente estratégico y no epistemológico”¹⁸.

Y por último, “la noción de texto permite abandonar la búsqueda “improductiva” de los específicos, desde el momento en que no se puede interpretar cada texto como una entidad que se autosostiene, sino como una entidad que continuamente reclama otros textos, otras experiencias del autor y del lector, independientemente del soporte material con que han sido realizados”¹⁹. Un texto literario y un texto pictórico, por ejemplo, no son la misma cosa, pero las diferencias de organización productiva no requieren una definición abstracta preliminar sobre qué cosa es un eventual sistema artístico específico.

En este sentido Eco, en la segunda parte del *Tratado*²⁰, propone los principios generales de una semiótica de la “producción del signo”. En ella, se abandona la idea de una *tipología de los signos* (*cualisignos; sinsignos y legisignos*), a la que se le reconoce una importancia muy relativa desde la perspectiva de la semiótica textual, por lo menos en el sentido en que no depende tanto del estatuto existencial de los signos mismos como de la forma en que es producida la *junción semiótica*, que es una correlación (de dimensión variable) entre el plano de la expresión y el plano del contenido.

En nuestra opinión, el abandono de los específicos en las distintas semiosis visuales no es deseable cuando se desea analizar una determinada función concreta de las imágenes como la que nos proponemos aquí: su interrelación con los discursos verbales. Si bien es cierto que la especificidad no se aloja ya en las propiedades de los signos materiales sino en sus relaciones y en los modos de atención que les prestamos, no podemos obviarla sin más, so riesgo de ignorar, por ejemplo, la diferente función social que cumplen determinadas prácticas artísticas con respecto a otras producciones visuales. Lo que propone el modelo del texto es, sin embargo, absolutamente eficaz dentro de una semiótica general que quiera ocuparse de la que hemos llamado “significación sintomática” (recepción y usos de los signos como discursos culturales).

¹⁷ En Calabrese, Omar: *El lenguaje del arte*. Barcelona: Paidós. 1987. p. 178.

¹⁸ Calabrese, Omar. Op. cit. p. 178.

¹⁹ *Ibidem*, p. 178.

²⁰ Eco, Umberto: *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Lumen. 1985.

Pero aunque sea más engorrosa para describir una semiótica general, la distinción entre tipos de signos (*cualisignos*; *sinsignos* y *legisignos*) es fundamental para detallar algunos análisis concretos de las imágenes, como los que corresponden a una semiótica de la significación estructural. Por lo tanto en nuestra investigación tendremos que averiguar si se pueden aislar unidades de sentido diferenciadas en las imágenes –según el tipo de eficacia semántica solicitada– y si estas pueden articularse en algún tipo de sistema.

2.4.3. El problema de la sistematización de las imágenes

*Entendemos que la significación de una imagen visual consiste en su interpretación en distinto momento y lugar cultural. La cuestión es entonces cómo se la interpreta; saber qué nos devuelve como conocimiento posible del mundo; es decir, de los fenómenos sociales, aquellos que lo son porque están contruidos o modificados mediante imágenes visuales. En definitiva, saber cómo determinada imagen visual construye, ratifica o modifica nuestro conocimiento del mundo*²¹.

Como hemos visto, el trabajo de la semiosis visual para determinar la significación de una imagen consiste en *identificar* las distintas semiosis que tiene a su disposición el intérprete, en un momento y en una cultura determinada, para luego construir el sentido de esa concreta imagen visual. Esto implica aceptar, como ampliación del requisito mínimo antes enunciado, que en el proceso de interpretación participa la información proveniente de (y en asociación con) otras semiosis: verbales, comportamentales, sensoriales, etc., almacenadas y disponibles en la memoria, además de la específica semiosis visual. Las que hemos llamado *semiosis sustituyentes*. Además, se requiere establecer cuál es el *específico atractor visual* que, posiblemente junto con otros de

²¹ Aclaremos lo que entendemos por “conocimiento del mundo”: No creemos que el objeto del “conocimiento del mundo” sea llegar a la “verdad”, sino *explorar las posibilidades discursivas* y/o representativas de referirse de determinado modo a determinado tema o problema y, así, configurarlo, destacando unos u otros aspectos que pueden ser de especial interés e importancia, en determinado momento de determinada sociedad. Constantemente, se crean y recrean los temas acerca de los cuales se discurre. Ni estos (los fenómenos acerca de los que se habla, en el caso del discurso) son de determinada y no otra manera (a captar la cual, en cuanto verdad, se dirigirían los esfuerzos y exigencias del lenguaje empleado), ni la manera de dar cuenta de ellos (lo que constituye a los fenómenos sociales) es definitiva y universalmente verdadera o falsa, sino que sólo será verdadera o falsa en función de la vigencia establecida de determinado modo de hablar. Esta vigencia puede haberse establecido, en determinado momento y en determinada sociedad, por considerar que con ese modo de hablar se privilegia la *eficacia técnica* de la relación del ser humano con su entorno (interno y externo) y, en otro momento o en otra sociedad, por considerar que con él se privilegia su *eficacia metafísica* para la comprensión del lugar que tiene el ser humano en el universo y, en otro momento o en otra sociedad, por considerar que con él se potencia la *eficacia económica* de las transacciones comerciales en cuanto sentido profundo de la coexistencia humana y, en otro momento o en otra sociedad, por considerar que con él se privilegia su *eficacia política* para la conquista o la conservación del poder por determinado hombre, grupo humano o país, etc.

Así, la discusión acerca de cuál sea el discurso más apropiado para dar cuenta de la pretendida verdad se desplaza de nivel; en realidad, no se ocupa del modo de hablar, en cuanto tal, acerca de los fenómenos del entorno, sino acerca de los diversos y contrapuestos objetivos cuya obtención se privilegia al elegir una u otra forma de hablar. Con lo cual se entra en consideraciones éticas e ideológicas, que establecen el límite y los contenidos de lo que se entiende por verdad en determinado momento de determinada sociedad.

naturaleza no visual, se pone en relación con la imagen visual propuesta para la interpretación. Es decir cuál es el proceso de recuperación de la memoria visual que pone en funcionamiento un determinado individuo perteneciente a una determinada comunidad en un determinado momento histórico, para proyectarla sobre la imagen visual que está percibiendo y así lograr *reconocerla*.

En este sentido también podemos afirmar que el proceso de *producción* de la significación, en un momento y en un grupo social determinado, es simétrico del proceso de *interpretación* de la significación. Lo que esta afirmación implica, a su vez, es que un mismo sistema lógico-mnemónico de conceptos, imágenes y experiencias (o sea, pluri-semiótico) se pone en funcionamiento tanto para producir como para interpretar una determinada semiosis sustituyente.

Ahora bien, insistimos que ante un conjunto de imágenes, *no se puede establecer un sistema de signos unificado*²², sino un *conjunto de relaciones por dependencias de contigüidad y/o simultaneidad*, junto con posibilidades de *transformación y/o integración* con otros sistemas semióticos que un sujeto en una sociedad y momento histórico determinado tiene a disposición.

En definitiva, “toda interpretación es una tarea *dinámica y diferencial* destinada a salvar la distancia entre un preconocimiento y el conocimiento resultante de la percepción de la propuesta comunicativa acerca de un fenómeno social (propuesta comunicativa en cuanto semiosis sustituyente que se sitúa necesariamente entre una previa semiosis sustituida y otra posterior semiosis sustituida, siempre ya diferente de la precedente, lo cual va configurando la densidad histórica del objeto semiótico, o fenómeno social, al que se está nutriendo de sentido)”²³.

2.4.3.1. La eficacia semántica

El *modo de atención* específico hacia una imagen delimita una *eficacia semántica* determinada, es decir que la significación siempre estará condicionada por los usos, las expectativas y las competencias que entran en juego en la experiencia y/o interpretación de la imagen. De ningún modo será entonces la semanticidad una propiedad intrínseca de la imagen, sino sólo un producto *contingente* de su interrelación con el receptor²⁴. En la semántica visual, las relaciones de estados de una misma semiosis con otras semiosis, con la estructura, relaciones y reglas del sistema de conocimientos, con el recuerdo de experiencias y comportamientos y, en general, con la información, las vivencias y los deseos, *permiten y dinamizan*, en la mente de un

²² Sin embargo, se podría establecer un “esquema” sintáctico de los distintos conjuntos de imágenes visuales, según la distinción que hace N. Goodman entre “sistema” y “esquema” simbólico (s.f. 1.5.2.)

²³ Magariños de Morentín, J.: “La(s) semiótica(s) de la imagen visual”. Universidad Nacional de La Plata, Universidad Nacional de Jujuy: <http://www.archivo-semiotica.com>. 2001.(Anexo, 2ª parte).

²⁴ Desarrollamos los aspectos de la semanticidad contingente de las imágenes (y obras de arte) en la exposición de las críticas al imperialismo del lenguaje (s.f. 2.6. 1.).

intérprete, la transformación de cualquier propuesta perceptual (icónica, indicial o simbólica) hacia inagotables universos significativos. La eficacia semántica de una imagen estará siempre, de hecho, condicionada por aquello que queremos preguntar, por aquello que buscamos en la imagen, es decir culturalmente interesada. Si bien es cierto que la semántica, tanto verbal como visual, es un universo ilimitado, estamos en condiciones de aislar mecanismos de la significación de la imagen visual en contextos de recepción concretos (por ejemplo entre integrantes de una misma comunidad visual) y bajo circunstancias particulares (dependientes de un determinado uso de las imágenes, por ejemplo en un aeropuerto): la semiótica de las imágenes visuales simbólicas tiene mayor grado de sistematización que la semiótica de las imágenes visuales cualitativas o figurativas, y de ella nos ocuparemos a continuación. Ahora bien en cualquier imagen concurren siempre las tres semióticas en mayor o menor grado, y la atención que se prestará a cada una de ellas dependerá, entre otros factores, del uso social de la imagen objeto de análisis, así como de las expectativas y competencias del usuario-intérprete, como ya pusimos de manifiesto en los *modos de atención* (s.f. 2.1.2.). Para determinar la significación tendremos que atender a la *eficacia semántica específica* que la imagen alcanza en unas circunstancias dadas y con respecto a una función determinada. Toda semántica es siempre, por lo tanto, *diferencial* y *dialéctica*.

Para que un sujeto sepa que lo que está percibiendo es una imagen visual es necesario que realice determinadas operaciones semiótico-cognitivas mediante las cuales actualice en su mente la configuración de otra entidad que no es la imagen visual que está percibiendo, sino que consiste en *lo por ella representado, conforme a los atractores de que dispone*. Esta entidad que se configura en la mente del intérprete, a partir de la percepción de una determinada imagen material visual, y que le confiere determinadas características perceptuales a otra determinada entidad, constituye el resultado o la *eficacia semántica* de dicha imagen material visual.

En el caso de las *imágenes simbólicas*, los enunciados visuales están contruidos del modo más unívoco posible, cuidando de proponer una “*sintaxis*” visual que conduzca a una *única interpretación*, para la que sólo se requiere una cierta información acerca de los usos y costumbres de determinado grupo humano. Esa es precisamente la *eficacia semántica simbólica*: generar mensajes con la mínima indeterminación posible en base a unos códigos visuales socialmente compartidos. Ello es posible porque las representaciones actualizadas por tales imágenes lo son de *clases* de configuraciones, sin identidad individualizada; todas las representaciones de manos o de rostros femeninos, de vasos o de oreja, actualizan la clase de las manos, los rostros femeninos, los vasos o las orejas, pero no individualizan a ninguno (ver Figura 38).

En el caso de las *imágenes figurativas*, sin embargo, el problema es mucho más complejo. Hay una *eficacia semántica mínima* que consiste y se agota en designar la correspondiente propuesta perceptual como la *mostración* de una entidad física visible o imaginaria visualizable, mediante la que se propone el reconocimiento y configuración de una *identidad individualizada*. La representación de una figura humana, por ejemplo, lo es de una identidad de persona individualizada e inconfundible o, al menos, claramente diferenciable, respecto de cualquier otro ser humano; y lo mismo ocurre con la representación de manos, rostros femeninos, vasos u

orejas: en las imágenes figurativas todos ellos aparecen como singulares, es decir manos, rostros femeninos, vasos u orejas, inequívocamente identificados aunque sólo existan en el imaginario del intérprete o productor. Su *eficacia semántica máxima* sólo puede enunciarse como posibilidad y es tarea de la estética. Nunca podría alcanzarse, desde la *interpretación* descontextualizada o crítica, el agotamiento de la *explicación*²⁵ de las posibilidades interpretativas en relación a una determinada propuesta perceptual figurativa (o plástica).

2.4.3.2. La significación en la imagen simbólica y su relación con el lenguaje

El análisis de la significación de las imágenes simbólicas²⁶ es el hecho visual cuyas semiosis más se aproxima a los procesos semánticos del lenguaje verbal. Nos interesa distinguir, sin embargo, cómo ambos sistemas simbólicos, a pesar de su cercanía, operan de modo diferente con los conceptos.

Cuando la propuesta perceptual está constituida por imágenes simbólicas lo que se muestra son *réplicas* de signos gráficos. Esto constituye un *sistema* donde cada signo es *uno único*, no percible y sólo pensable, en un sistemas de diferencias; lo que vemos, en la configuración, cuando *el signo se actualiza* (es decir, cuando pasa de ser una virtualidad a ser un existente), es una *réplica* (o *representamen* en términos peirceanos) de ese signo. El carácter *virtual* (o *mental*) de los signos se designa en este caso con la noción de *tipo*.

Para el Grupo μ ²⁷, cada uno de los rasgos, significativos en sí mismos, que caracterizan a un objeto, constituye un *tipo*. La *discretización* de las imágenes en tipos jerarquizados por niveles,

²⁵ Queremos insistir aquí en la necesidad de distinguir entre la interpretación de una imagen y su explicación. Hay que diferenciar una explicación acerca del proceso de interpretación, como los textos de este capítulo, del proceso que se cumple en la mente de un intérprete cuando interpreta una imagen visual. Aquí tratamos de construir la significación de las imágenes materiales visuales y esa *explicación* es la *eficacia específica* del lenguaje verbal cuando habla de imágenes visuales, las palabras actúan como *semiosis sustituyente* de las imágenes. En cambio, como resultado de la interpretación de una imagen visual se obtiene la comprensión de experiencias personales propias o la incorporación de experiencias ajenas, o el reconocimiento de códigos sociales gráficos, o la constatación de presencias o de transformaciones de objetos o de comportamientos. En definitiva, podríamos decir, recordando lo dicho en el apartado anterior, que las imágenes producen un efecto de *mostración* que requerirá ser complementada con otras imágenes visuales y/o con otras semiosis distintas de la visual, para alcanzar la posibilidad de representación y por tanto de significación.

²⁶ Entre las imágenes con *predominio* (casi exclusivo) *simbólico* se encuentran, por ejemplo, los ideogramas, la escritura jeroglífica, los dibujos de ciertos textos científicos y técnicos de plantas y flores, maquinarias, anatomía, etc., los planos y representaciones provenientes de los sistemas gráficos utilizados en arquitectura, las fórmulas estructurales de la química, las configuraciones heráldicas en los escudos de armas, etc. La versión actual de imagen simbólica que, por su quasi-omnipresencia, hace imprescindible su conocimiento, abarca las indicaciones de montaje y manuales de instrucciones de todo tipo de aparato, mueble o maquinaria; las indicaciones informáticas (con una fuerte implantación del término “iconos”); las señales de tráfico, de informaciones deportivas, universitarias, hospitalarias, de circulación, de agricultura y ganadería, de industria textil, lavado, planchado y cuidado de prendas de ropa, de supermercados, ferrocarriles, aeropuertos, aduana, cambio de moneda, bancos, turismo, correos y teléfonos, informaciones para minusválidos, identificaciones religiosas: cristianismo, judaísmo islamismo, budismo, etc., etc., etc.

²⁷ Grupo μ : *Tratado del signo visual. Para una retórica de la imagen*. Madrid: Cátedra. 1993. pp. 84-86.

permite el análisis de las mismas y un alto grado de abstracción de sus características, haciendo del tipo una especie de *concepto visual*.

Lo que aquí interesa de momento es que los signos gráficos simbólicos se articulan en un *sistema de oposiciones y diferencias* (significantes asociados a significados de modo convencional)²⁸. Lo cual no ocurre con las imágenes figurativas, ni con las imágenes cualitativas cuyo conjunto de atractores no posee una estructura de sistema semántico, sino de lo que podría designarse como un *registro dinámico* en la construcción del imaginario de cada individuo, de carácter *continuo* en las imágenes figurativas y *experiencial* en las imágenes cualitativas. Por lo tanto, las características sistémicas, específicas de los signos gráficos, son las pertinentes a los *símbolos*, siempre teniendo en cuenta que hablamos de “símbolo” en sentido peirceano: como el resultado de una convención social.

Entonces, sólo los signos gráficos de las imágenes simbólicas, pueden *negar, afirmar condicionalmente, identificar el consecuente de determinado antecedente, recomendar, exigir, prohibir determinado comportamiento, ser falsos o verdaderos, constituir expresiones bien o mal formadas, etc.* es decir poseer la eficacia y los límites de los “actos de habla” (a los que, ahora, habría que explorar como “actos gráficos”). Si bien es cierto que ningún sistema de signos gráficos va a poder realizar todas estas acciones, pero sí, algunas que otras y, a veces, la mayoría. Las imágenes simbólicas están destinadas a producir en el intérprete alguno de estos (o semejantes) efectos semánticos.

Tomaremos el ejemplo propuesto por J. Magariños de Morentín, de imagen con predominio simbólico, dentro de una serie de dibujos sobre instrucciones de uso, para realizar un análisis semiótico concreto (Figura 38). Se trata de identificar los *a priori culturales* de la imagen nº 1, (la correspondiente a la esquina superior izquierda) de los que necesitamos disponer para interpretar una imagen aparentemente tan obvia. Queremos observar cómo la *interpretación* necesita, complementaria pero fundamentalmente, de la *sintaxis* para que el intérprete construya la interpretación que el productor está interesado en que construya. Estos aspectos normativos y regulares en las imágenes simbólicas constituyen un comienzo de descripción de las relaciones existentes en un determinado sistema de signos gráficos.

“1. La percepción más evidente es la del *dibujo* de una mano. Esto no quiere decir que se capte inicialmente y sin necesidad de instancias previas que se trata de una forma de mano. Las *líneas* que la componen, incluso las que aparecen tras el *contorno de oclusión* constituido por el dibujo de lo que, también tras su integración y depuración correspondiente, establecemos que es la representación de un frasco, constituyen *la*

²⁸ Berkeley y Hume, sin embargo, estaban convencidos de que “no hay imágenes generales sino particulares y vinculables a un término común” con todo, afirmaban que podían servir como referentes y modelos en términos generales lo que equivale a reconocer, siguiendo a Fodor, que si las imágenes concretas pueden servir como referentes y modelos de términos generales, es porque el mediador de la referencia, es decir, el signo de la representación, debe ser “no sólo una imagen sino un conjunto de normas para su aplicación”. Existe por lo tanto la posibilidad para cualquier imagen, sea esta figurativa o plástica, de configurar un modelo, es decir de simbolizar un tipo en determinadas circunstancias de recepción. En Rivière, A.: Op. cit. p.66.



Figura 38. Serie de dibujos sobre instrucciones de uso: imágenes de predominio simbólico.

percepción visual de una imagen material que actualiza, en la *memoria asociativa*, de entre diversos modelos posibles, el modelo *atractor* de una mano, que es con el que, en definitiva, nos quedamos. Otro supuesto, que de inmediato rechazamos como absurdo por lo simple que resulta admitir que se trata de una mano, hubiera consistido en *interpretar esas líneas* como representando a tres motores de un Boeing vistos en perspectiva, sobre un espacio en blanco (el cielo, todo visto desde la ventanilla del avión), o en interpretarlas como una bala y los rastros de su desplazamiento. Estos modelos alternativos de *atractores* los rechazamos porque las transformaciones que habría que realizar para ponerlos en correspondencia con los objetos pretendidamente representados son mucho más artificiales y atípicas que las que tenemos que realizar para admitir que se trata del *estereotipo* de una mano. Y digo “estereotipo” porque contiene los rasgos convencionales para el dibujo de una mano humana, *sin rasgo alguno de individualidad* que permitiera identificarla frente a otras posibles manos.

2. Así, por procedimientos semejantes de selección de rasgos de los otros dibujos componentes, que no describo para no hacer insoportable este texto, llegamos a aceptar que las propuestas perceptuales incluyen la representación de un frasco y de una pequeña nube de vaporización (objeto y fenómeno de los que tenemos disponibles como *atractores*, en nuestra *memoria asociativa*, los correspondientes modelos, por nuestra pertenencia a una cultura en la que puede percibirse los).

3. Quiero mencionar, aunque no he terminado la enumeración de lo percible en esa imagen material, el hecho *sintáctico* que permite interpretar lo que he llamado “una pequeña nube de vaporización” como tal. Los otros objetos: la mano y el frasco, resultaban tales por una *opción de su correspondencia con los modelos disponibles*. “Una pequeña nube de vaporización” no podría interpretarse por simple asociación con algún modelo mnemónico, sino por su ubicación *sintáctica* a partir del extremo superior del frasco, parcialmente ocluido por uno de los dedos de la mano. Es suficiente con que tapéis el resto de la imagen, dejando percible, tan sólo, la mencionada como “nube de vaporización” para que deje de ser tal (sin que quede definido ningún otro objeto representado por esa imagen). O sea, la dichosa “pequeña nube de vaporización” es una interpretación que dependen enteramente de su relación con el resto de la imagen, o sea, *es una construcción puramente sintáctica*.

4. Un par de imágenes más completan el desarrollo de esta *imagen simbólica*. Son las dos flechas cada una de ellas con su punta duplicada sobre sí misma y enfrentadas en posiciones contrapuestas, una en la dirección vertical de arriba hacia abajo y la otra en la dirección vertical de abajo hacia arriba. Es necesario conocer el código visual de la duplicación o reiteración, habitualmente utilizado para obtener una interpretación de movimiento o, construido con otro tipo de rasgos semejante pero no idénticos, de la velocidad. La *sintaxis* que asocia, por *proximidad*, la mano sosteniendo el frasco entre la representación del pulgar y la del índice y el par de flechas de puntas duplicadas y

de direcciones contrapuestas, es la que permite una *interpretación* (que aparentemente teníamos desde el principio) de la propuesta visual, en cuanto destinada a comunicarnos que, determinado frasco (con seguridad, el que acompaña a la imagen simbólica; con lo que entraríamos en el ámbito de la *disposición* o *sintaxis indicial*) debe utilizarse realizando ese movimiento de aproximación entre los dedos pulgar e índice, mientras estos lo sostienen en la posición mostrada.

5. También necesitamos del conocimiento cultural de que la producción de “una pequeña nube de vaporización” es el objetivo interesante a realizar mediante la manipulación del frasco en cuestión.”²⁹.

Evidentemente estos aspectos son sólo el primer paso y resultan absolutamente incompletos para explicar el proceso semiótico del significado en estas imágenes simbólicas. Lo iremos completando pero sin agotarlo, pues al estar trasladando a lo verbal lo que está propuesto gráficamente para la producción de su correspondiente eficacia significativa estamos completando y a la vez desviando el sentido específico del hecho visual³⁰.

Una primera conclusión amplia, tras este análisis semiótico, es que la semiosis de la imagen simbólica visual puede traducirse o representarse como actividad mediante el mismo signo gráfico en diferentes lenguas, lo cual apela a su autonomía. Pero, a su vez, la semiosis, sin la mediación de la acción del lenguaje, queda inconclusa. Dicho de otro modo, las reglas que construyen el sentido tienen una doble naturaleza, la de la actividad representada y la de la representación lingüísticamente organizada, por lo que pertenecen a dos sistemas incluidos.

Ahora bien, el intérprete no capta el significado de determinados fenómenos gracias a las características de las imágenes visuales sino *por su intermediación*. Un intérprete podrá *representarse determinadas características* de determinados fenómenos en las imágenes visuales, lo que evidentemente no constituye un sinónimo del significado lingüístico de dichos fenómenos ni del concepto que se les asocia. Con lo cual, cuestionamos la autonomía semántica de las imágenes para la representación o construcción del significado de determinados fenómenos; pueden *representar otras determinadas características* de determinados fenómenos, que no necesariamente constituyen su significado.

Como veremos a continuación, el significado, en cuanto posible objeto de conocimiento, debe ser entendido como el *emergente textualizado* (conceptual) que resulta del proceso de interpretación y que responde a una necesidad semiótica de *interrelación*. En palabras de Magariños de Morentín, para cuando reconocemos las morfologías visuales ya hemos asumido un compromiso subjetivo con ellas, viendo lo que sabemos o lo que queremos ver.

²⁹ Magariños de Morentín, J.: “La(s) semiótica(s) de la imagen visual”. Universidad Nacional de La Plata, Universidad Nacional de Jujuy: <http://www.archivo-semiotica.com>. 2001. (Anexo)

³⁰ En efecto, en estos mensajes estamos acudiendo a la palabra (ya que no hacemos más que escribir) como explicación de la eficacia semántica de las imágenes, de tal forma que acabamos considerando que la eficacia cognitiva de las imágenes es del mismo orden que el de las palabras; conceptual, como una eficacia para explicar.

La relación asimétrica entre palabra e imagen no permite que las imágenes sean visibles porque son decibles o simplemente porque son representadas por la palabra o discurso verbal. Desde la relación de *especificidad* y *complementariedad* que sostenemos, como la que interrelaciona las diversas semiosis culturales para conferir significado a los fenómenos sociales, puede decirse que *la réplica de signos gráficos* (dibujos de símbolos normalizados en el caso de la figura 38) *de la imagen simbólica es una semiosis sustituyente que construye modelos e instrucciones, informando, sugiriendo o prohibiendo acerca de un tipo determinado de fenómeno social* (acerca de la manipulación de objetos, en la figura 38), *que adquiere significado por eficacia de tales dibujos*. Los fenómenos o las manipulaciones representados por los dibujos son *semiosis sustituidas*. Y si les sumamos las informaciones, construidas por la confluencia de todas las semiosis: verbal, visual, indicial, etc., que pueden aplicársele, también pueden ser *objetos semióticos*. El discurso verbal interviene, a su vez, como semiosis sustituyente del dibujo que queda, provisionalmente, constituido como semiosis sustituida, acerca de la cual la palabra siempre tendrá algo que explicar diferente a lo mostrado por el dibujo³¹. Sin embargo, las palabras, fuera del uso explicativo que les estamos dando, no tendrían eficacia demostrativa u operativa respecto del comportamiento visualmente representado. Puede afirmarse entonces que las palabras no están en las imágenes simbólicas, ni antes ni después del dibujo (en cuanto resultan innecesarias para su comprensión), sino que están eficazmente reemplazadas por el dibujo en cuanto expresión de lo que, de otro modo, sería indecible, por lo que serían redundantes.

Es necesario, por lo tanto, identificar los elementos estrictamente simbólicos que aparecen incorporados en cada una de las imágenes de la figura 38 -entendemos por “elementos estrictamente simbólicos” aquellos que carecen totalmente de referencia figurativa, (incluso de la que aquí hemos considerado como *estereotipada o arquetipada*, en el sentido de que no sustituyen a ninguna individualidad, sino que meramente representan a una clase, identificada por sus rasgos perceptuales genéricos). Pues bien, los elementos estrictamente simbólicos son formas elaboradas para representar sólo por *convención*, o sea, que resulta imprescindible reconocer a tales elementos en cuanto pertenecientes a un *código*, cuya interpretación requiere necesariamente un aprendizaje. En este sentido, las palabras son prototipos de lo que estamos denominando “elementos estrictamente simbólicos”.

En todos estos casos, las representaciones lo son de *estereotipos* (o arquetipos) de los elementos representados; se ofrecen a la percepción como efectivas relaciones entre diferentes representaciones de objetos. De este modo siempre se perciben como representaciones de *generales*, es decir como modelos de una clase de objetos. Además siempre se conoce o supone *su vinculación con algún*

³¹ R. Gubern por ejemplo, considera que el lenguaje verbal permite al hombre tener relación con las cosas, en ausencia de ellas, nombrándolas y relacionando su realidad fónica con otras realidades, mientras que la expresión icónica permite completar y ampliar esta relación en el plano del simulacro, reforzando el puente entre lo sensitivo y lo conceptual.³² Coincidimos con este autor, al considerar que ambos tipos de representación constituyen dos *estrategias diferentes de proceder y manifestarse el fenómeno cognitivo* R. Gubern: *La mirada opulenta. Exploración de la iconosfera contemporánea*. Barcelona: Gustavo Gili. 1987. p. 52.

contexto de uso ya que, de lo contrario, no construirían ninguna instrucción ni información, sino que meramente consistirían en la mostración de una representación empobrecida, en cuanto estereotipada, la cual, sin ninguna configuración de uso que la justifique, *carecería de significación*. Una imagen que tuviera una única representación de un objeto o que no pudiera vincularse a otra representación, actividad u objeto existencial externo a esa imagen, o sea, una *imagen sin relaciones sintácticas internas o externas a la propia imagen*, no sería nunca una *imagen simbólica*, en cuanto no construiría *significación alguna*.

Para ilustrar estas ideas tomaremos el ejemplo del color “blanco”. Por regla general entendemos que [blanco] puede considerarse desde la semiosis plástica (como cualisigno; propiedad específica de un objeto) o desde la semiosis simbólica (como legisigno; concepto-tipo en un sistema de diferencias). A nosotros nos interesa la interrelación de ambas semiosis para entender como aquello que aparenta ser sólo sensación (o quale) de una percepción particular (cualisigno) posee en realidad un carácter dual, manifestando una satisfacción en la comprensión de los fenómenos perceptivos. En efecto, nos orientamos en el mundo gracias a su organización en categorías conceptuales, entre las cuales se encuentran los colores. El blanco es el “no color” de referencia en el orden cromático; no sólo nos permite percibir los demás colores por comparación de los estímulos perceptivos, sino que además nos facilita nombrarlos por comparación diferencial al constituir el punto de referencia dentro de un campo de sensaciones relativas. Ahora bien, del [blanco] sólo podemos estar seguro de su nombre ya que nunca percibimos aquello que en teoría es el blanco absoluto: la percepción simultánea de la suma de todas las longitudes de onda cromáticas. Este ideal sólo se expresa en el concepto [blanco], nunca en su percepción. Podemos afirmar, por lo tanto, que [blanco] es ante todo un concepto que se fija lingüísticamente.

Nuestra percepción del mundo sensible se reorganiza permanentemente (lo que hemos llamado la actualización de los atractores) entorno a conceptos de referencia como el [blanco]. Nuestra realidad visual está entonces mediada, jerarquizada y ordenada, no sólo por la percepción visual y sus representaciones mentales, sino también y sobre todo, por la reorganización conceptual que producen los símbolos lingüísticos asociados (legisignos), que articulan el contenido textual de las imágenes a través de la semiosis sustituyente.

Volvamos ahora al ejemplo de la imagen simbólica de la figura 38. La necesidad de poseer las claves interpretativas que permitan identificar las representaciones propuestas a la percepción y las relaciones que se establecen entre ellas, vincula estas imágenes al campo de lo simbólico, en cuanto convencionalmente vigente. Por otra parte, sólo si se conocen las reglas de un sistema de signos simbólicos, es posible conocer el significado que producen las configuraciones gráficas (o los contextos verbales o las disposiciones existenciales) que se están percibiendo en un momento dado.

Por fin mencionar que en la imagen simbólica la relación entre los distintos objetos constituye fundamentalmente una proposición perteneciente a la *semiótica indicial* (que afecta a actitudes y comportamientos). Es decir que, semánticamente, organiza un comportamiento, por lo que necesita, tanto si se lo cumple correcta como incorrectamente, integrarse en una disposición

existencial; tiene que tener realización física, alcance ésta o no el éxito. Así pues, estas imágenes simbólicas pertenecen a la semiótica visual en cuanto a configuraciones perceptuales, *pero cumplen su eficacia en el ámbito de la semiótica indicial*.

2.4.3.3. La relación dinámica

Retomamos ahora la descripción de la noción fundamental de “*relación dinámica*” en las semiosis de significación visual (propuesta por J. Magariños de Morentín en lugar de “codificación en sentido estricto”), ya que nos permitirá analizar con mayor precisión la aparición del significado en las imágenes visuales.

Al igual que *no hay semántica sin transformación sintáctica*, “todo significado es una variación de otro significado, no pudiendo surgir un primer significado independiente de cualquier antecedente”³², *no hay significación visual sin transformación morfológica*. Todo conjunto de relaciones que alguien puede identificar entre las formas constitutivas de una propuesta perceptual es una variación de otro conjunto de relaciones que ese mismo intérprete identificó entre las formas constitutivas de otra propuesta perceptual previa, no pudiendo identificar una primera relación entre las formas de una propuesta perceptual que fuera independiente de cualquier antecedente. Dicho nuevamente en su modo más simple: *toda morfología que se establece con sentido (consciente o inconscientemente) es una variación de otra morfología*, con lo cual produce un *diferencial*. La consciencia de este diferencial (que se produce en la operación que hemos llamado en el capítulo 2.3 “actualización de un atractor”) es el punto de partida del significado específico de una imagen determinada, estableciendo una *relación dinámica* mediante la cual pasa de determinada sintaxis a determinado significado. Se trata de la búsqueda, por lo tanto, del antecedente necesario para construir determinada interpretación, para a continuación manifestar el diferencial que la transforma.

La *relación dinámica* es un instrumento perteneciente a la semiótica general; lo que no impide la existencia de variaciones específicas para cada semiótica, de cuya eficacia diferencial también habría que dar cuenta. Como consecuencia, podría explicarse *cómo se produce determinada significación, de dónde procede y qué transforma*. Y, de modo similar, podría explicarse *la incidencia de lo ideológico en el hecho de que determinado conjunto de significaciones, y no otras, estén vigentes en determinado momento de determinada sociedad*. A este conjunto de significaciones se le ha denominado *mundo semiótico posible*³³. No hay imagen que no implique una construcción del mundo y de su significado.

³² Magariños de Morentín, J.: “La(s) semiótica(s) de la imagen visual”. Universidad Nacional de La Plata, Universidad Nacional de Jujuy: <http://www.archivo-semiotica.com>. 2001. (Anexo)

³³ “Entiendo por un “mundo semiótico posible” al conjunto no contradictorio de propuestas perceptuales, con los atractores mnemónicos que se requieren para su interpretación, con sus interpretaciones posibles, y con los referentes contruidos por las interpretaciones de tales propuestas. Cuando se produce la contradicción en alguna de las instancias señaladas (propuestas perceptuales, atractores mnemónicos, interpretaciones, referentes contruidos) o entre algunas de ellas, estamos ante otro y diferente mundo semiótico posible”. Magariños de Morentín, J.: “La(s) semiótica(s) de la imagen visual”. Universidad Nacional de La Plata, Universidad Nacional de Jujuy: <http://www.archivo-semiotica.com>. 2001. (Anexo))

Para entender en la práctica lo que llamamos “mundo semiótico posible”, pondremos dos ejemplos concretos. El primero se refiere a lo que llamamos comúnmente la “imagen de un país”, y para concretar aun más tomaremos el ejemplo de la imagen de Cuba. La imagen no consiste, evidentemente, en una sola imagen sino precisamente en un mundo semiótico posible constituido por multitud de imágenes conectadas entre sí e interrelacionadas con los discursos. Una noción que queda perfectamente recogida en lo que Foucault entiende por *episteme*: un conjunto de *enunciados discursivos* que se dirigen hacia el *objeto* “Cuba” y que se agolpan al pensar en su imagen, reconfigurándola permanentemente a partir de los nuevos datos o motivaciones que nos la traen a la mente. Ahora bien, pensemos por un instante en un sujeto que nunca viajó a Cuba y que, pongamos el caso, jamás tuvo acceso a una imagen visual del país. Este individuo, por poco que haya oído hablar de Cuba (a través de los discursos en vigor: guías turísticas, noticias, etc.) también tendrá su imagen de la isla, aunque sea en el sentido turístico e hiperestereotipado de un “paraíso tropical”. Qué ocurriría si este individuo viajara efectivamente a la isla, probablemente que la imagen estereotipada se vería sometida a todo tipo de tensiones estimuladas por una experiencia no coincidente con ella, lo que hemos llamado el *diferencial morfológico*. Pero esta *reconfiguración*, si bien es intrínseca a toda nueva experiencia y necesaria para producir una nueva significación, no tiene porque ser suficiente. En efecto nos encontramos aquí con unas imágenes *estereotipadas* que ofrecen una fuerte resistencia al cambio, y aunque no coincidan al final del proceso con las imágenes de anticipación y expectativa creadas antes del viaje, sí fuerzan una determinada mirada sobre la realidad. Para que se produjese un cambio de la significación (imagen) de Cuba es necesario proceder a una *interpretación consciente* -aislando y reconociendo algunos conceptos y categorías en juego en el continuum del pensamiento- de dichas nuevas experiencias; es decir someterlas a un proceso de deconstrucción donde se intentan identificar los discursos que se interrelacionaban con la imagen antes y después de viaje, tomando así consciencia del *diferencial semántico* a partir del *diferencial morfológico*. De nuevo se verifica el axioma de que “todo significado es una variación de otro significado”, al que ya apuntaba la definición de *semiosis ilimitada* de Peirce.

La toma de consciencia del *diferencial morfológico* supone que las interpretaciones de toda imagen perceptual requieren de la actualización de determinados atractores mnemónicos (históricos, por tanto) y que, a partir de tales interpretaciones, *se proyectan los referentes que confieren significación a los fenómenos de la experiencia humana*. Por lo tanto, las imágenes mentales disponibles en la memoria asociativa deberán *actualizarse* necesariamente para producir la interpretación de una imagen perceptual. Así, la interpretación como un efecto de mostración, o mostrativa, que entendíamos como la *atribución de un significado a una determinada imagen perceptual*; es decir, la identificación de las formas y de la norma (o instrucción o convención) que nos están transmitiendo, puede ampliarse a la noción de *interpretación diferencial*; es decir, *identificación del diferencial morfológico, lo que supone la toma de consciencia de los antecedentes morfológicos y del grado de su actualización*. Identificación y toma de consciencia tienen su instrumento privilegiado: el lenguaje verbal. Por lo tanto, aunque pertenezca a la semiosis visual, la “interpretación” requiere del emergente textualizado para poder ser apprehendida y comunicada.

El segundo ejemplo podría plantearse a partir de la pregunta sobre cualquier concepto relevante para un colectivo humano, como por ejemplo: “¿qué es para usted un museo?”. La respuesta nos proporciona, mediante la selectiva actualización de los signos y de las relaciones posibles del sistema de la lengua, los componentes conceptuales mediante los que se individualiza y materializa, hasta cierto punto, aquello abstracto (los conceptos en el caso del lenguaje y los atractores en el caso de las imágenes visuales) de lo que el hablante habla cuando habla de “un museo”. Nos proporciona, también, los nombres de los otros conceptos que asocia al nombre del concepto de “museo” y con los que define al “museo” y la sintaxis que usa para asociarlos. Sus palabras efectivamente dichas, tanto en cuanto texto (sólo sintaxis) como en cuanto discurso (añadida la semántica), son fundamentales para conocer el proceso cognitivo utilizado para la construcción del concepto de “museo” por ese hablante y, por tanto, para inferir el sistema lógico simbólico que tenía efectivamente a su disposición en su mente. También lo son, para establecer la proximidad o la distancia que tenía su modo de construir el concepto de “museo” con el modo que tenían a su disposición, para construirlo, otros integrantes de su entorno social, constituyendo cada uno de esos núcleos de proximidad lo que puede denominarse un mundo semiótico posible del concepto “museo”. Una vez identificados los diversos mundos semióticos posibles por el investigador-analista, puede establecerse el conjunto de los sistemas conceptuales disponibles en esa sociedad para definir el concepto de “museo”. A este tipo de análisis se le podría denominar como “meta-interpretación diferencial”, ya que el diferencial se sitúa entre los tipos (arquetipos y estereotipos) de distintos grupos humanos y no en un solo individuo.

Este es el punto donde localizamos la *efectiva interrelación con el lenguaje verbal*, o con lo que hemos llamado, con mayor precisión, *la eficacia semántica del lenguaje verbal*; precisamente ahí donde *las relaciones lógicas identificables en una determinada propuesta perceptual requieren la explicación textual para poder significar y comunicarse*³⁴, completando así su posible interpretación desde el punto de vista del significado (s.f. Figura 39).

³⁴ Esta comunicación no se dirige forzosamente hacia afuera (hacia los demás), también puede entenderse como *diálogo interior*.

2.5. LA SIGNIFICACIÓN VISUAL COMO INTERRELACIÓN CON EL LENGUAJE

“La retina está revestida de palabras.”

Miguel Morey

2.5.1. 2ª hipótesis: la interrelación lingüística

La 2ª hipótesis de esta tesis puede enunciarse en los siguientes términos: A pesar de la crítica al imperialismo lingüístico al que se acusa de sobredeterminar la significación visual, es necesaria *la interrelación* de las imágenes con el lenguaje verbal para llevar a cabo los procesos de interpretación en arte (estructural, operativa o sintomática). El *emergente textual* que aparece cada vez que planteamos la pregunta ¿qué significa esta imagen? es producto de dicha interrelación. Es lo que designamos como *semiosis sustituyente textual* y responde a un requerimiento *cultural de eficacia semántica en la interpretación de las imágenes*. En este caso no existe error metodológico, como en el caso de la sobredeterminación lingüística de la 1ª hipótesis, sino efecto sintomático de la cultura sobre la significación visual.

La textualización de la significación se fundamenta, según Derrida, en que nuestras sociedades han construido una *realidad logocéntrica*, donde la significación debe tener, en primera instancia, una explicación racional, de modo que toda la información recabada se articule con arreglo a *categorías conceptuales*. Como hemos podido observar (s.f.2.2.), el lenguaje verbal es el instrumento más perfeccionado del que disponemos para favorecer y producir esta condición cognitiva previa que hemos llamado “modelización primaria de la realidad”. Pero esta condición no se cumple gracias al isomorfismo entre lenguaje y pensamiento, sino como proceso de codificación y fijación de la experiencia en el lenguaje, que manifiesta el fondo de la memoria conceptual básica de una colectividad o, dicho con otras palabras, su “estructura” cultural.

Para J. Lotman, el lenguaje “natural” (verbal) es un instrumento eficiente para la “estructuralidad” del mundo; mientras que para los demás sistemas simbólicos basta la presunción de estructuralidad para que cumplan esa función. Ahora bien al margen de la abstracción científica que nos permite aislar e identificar sistemas simbólicos separados, la realidad nos muestra, afirma Lotman, que todos ellos se hallan incorporados a un sistema más general y complejo: el de la *cultura*.

“El trabajo fundamental de la cultura consiste en organizar estructuralmente el mundo que rodea al hombre. [...] ahora bien, para cumplir esta tarea, la cultura ha de tener en su interior un dispositivo “estereotipizador” estructural, cuya función es desarrollada justamente por el lenguaje natural. [...] no resulta esencial, en toda una serie de casos, el hecho de que este o aquel principio formador de significado sea o no una estructura en

sentido propio. Es suficiente con que los participantes a la comunicación lo *consideren* una estructura y lo *utilicen* como tal, a fin de que comience a revelar propiedades paraestructurales. Se comprende pues, cuan importante es la presencia, en el centro del sistema de la cultura, de un manantial tan vigoroso de estructuralidad como es el lenguaje.”¹

Por otro lado, E. Sapir deja bien claro (s.f. 2.2.) que el lenguaje no es un equivalente del pensamiento, tampoco es una traducción, ni tiene valor analógico alguno, si bien existe una relación de interdependencia entre ambos. Es más bien una “ruta, un carril preparado” para que el pensamiento pueda darse; es decir una herramienta, tal vez la más elaborada que poseamos. Sin la competencia lingüística, sencillamente, el pensamiento conceptual no podría darse.

Siendo los conceptos la sustancia básica del pensamiento racional podemos entender la necesaria dependencia e interrelación para que ambos puedan no sólo darse, sino evolucionar a la par. El lenguaje verbal también requiere un proceso de pensamiento conceptual desarrollado para construirse.

“Podemos dar por sentado que el lenguaje ha surgido pre-racionalmente -de que manera concreta y en qué nivel preciso de actividad mental es algo que no sabemos—, pero no debemos imaginar que un sistema bien desarrollado de símbolos lingüísticos haya podido elaborarse con anterioridad a la génesis de conceptos claramente definidos y a la utilización de los conceptos, o sea el pensamiento. Lo que debemos imaginar es más bien que los procesos del pensamiento entraron en juego, como una especie de afloramiento psíquico, casi en los comienzos de la expresión lingüística, y que *el concepto, una vez definido, influyó necesariamente en la vida de su símbolo lingüístico, estimulando así el desarrollo del lenguaje.* [...] Si el instrumento hace posible el producto, el producto, a su vez, refina al instrumento.”²

A lo sumo, el lenguaje es sólo la faceta externa del pensamiento en el nivel más generalizado de la expresión simbólica; es, por su origen, una función pre-racional. Se esfuerza por elevarse hasta el pensamiento que está latente en sus clasificaciones y en sus formas, y que en algunas ocasiones puede distinguirse en ellas; pero no es, como suele afirmarse con tanta ingenuidad, el rótulo final que se coloca sobre el pensamiento ya elaborado. Ahora bien, no cabe duda de que su complejidad estructural y su riqueza semántica son propiedades que le convierten en el más adecuado para dar cuenta de las complejísimas operaciones cognitivas.

¹ Lotman, Juri y Escuela de Tartu: *Semiótica de la cultura*. Madrid: Cátedra. 1979. p. 70.

² Sapir, Edward: *El lenguaje*. México: Fondo de Cultura Económica. 1991. p 24. (La cursiva es nuestra.). En otro pasaje del mismo texto Sapir insiste en la idea de que el lenguaje es el sustento de toda forma de pensamiento y de cultura: “Yo me inclino a creer que el lenguaje es anterior aun a las manifestaciones más rudimentarias de la cultura material, y que en realidad estas manifestaciones no se hicieron posibles, hablando estrictamente, sino cuando el lenguaje, instrumento de la expresión y de la significación, hubo tomado alguna forma”.

Por, lo tanto, y a pesar de que también los signos visuales tienen la capacidad de remitir y actualizar conceptos, sólo el lenguaje verbal parece poder ser considerado lenguaje en sentido pleno: con auténtica capacidad de *generar* nuevos conceptos (aislándolos y codificándolos) y de operar con ellos (articulándolos dentro de los límites de la sintaxis). En los integrantes de una comunidad, el desarrollo del pensamiento conceptual discurre en paralelo al aprendizaje de su lengua; que aprenden, enseñan y usan en todos los aspectos de la vida. El precoz aprendizaje del lenguaje como acto consciente de comunicación es, con toda probabilidad, un factor clave de la privilegiada relación del lenguaje con el pensamiento, ya que favorece su uso generalizado para expresar y dar cuenta de las tentativas de organización del caos del mundo sensible por el pensamiento. Los sistemas no verbales, no suelen ser considerados, ni enseñados, ni usados como lenguajes -salvo en algunos casos instrumentales como puede ser el aprendizaje y uso del “lenguaje” publicitario por los profesionales del diseño- sino simplemente experimentados como fenómenos perceptuales naturales o artificiales, sin que exista la necesidad de interpretarlos como mensajes codificados³.

Cuando decimos que el lenguaje verbal es el sistema de modelización primario de la realidad, queremos decir que los discursos se vehiculan y se fijan sobre todo a través de la lengua. Lo cual no quita que el significado de los textos pueda valerse de la *eficacia modelizante de las imágenes* cuya *pregnancia* (huella en la mente) es mucho más persistente. Además las imágenes han demostrado tener una accesibilidad generalizada, ya que no parecen requerir aprendizaje ni interpretación, lo cual resulta muy útil de cara a su instrumentalización por los discursos autoritarios. En efecto lo visual parece experimentarse de forma “natural”, inmediata y simultánea, como si no se tratase de un sistema organizado de signos que debe someterse a interpretación, sobre todo cuando se agota la semiosis y se convierte en *hábito visual*⁴.

2.5.2. Discusión sobre tipos, atractores y conceptos

Llegados a este punto, estamos en condiciones de iniciar la discusión sobre la supuesta equivalencia entre *tipos* y *conceptos*, y tratar de exponer las relaciones u operaciones que les unen. Queremos aclarar el proceso de producción del significado conceptual en las imágenes, así como su valor en la interpretación visual. Recapitularemos cómo se produce la “traducción” de los signos gráficos a conceptos y de que modo se articulan como sistema semántico.

³ Queremos advertir aquí, si bien será uno de los temas del próximo capítulo, que la lingüística ya no se considera como el metalenguaje universal que subsume a todos los demás sistemas de signos, como proponía R. Barthes en *Éléments de sémiologie* de 1965. La distinción entre un conocimiento de naturaleza lingüística y otro de naturaleza no lingüística, visual por ejemplo, es un axioma de la mayoría de las teorías actuales de la imagen.

⁴ Abordaremos esta noción en el apartado C de este capítulo, y la trataremos más en profundidad en la tercera parte de esta tesis donde abordaremos la función instrumental de las imágenes a partir de sus hábitos de lectura estereotipados.

Tal y como apuntábamos en el capítulo 2.2., un *concepto* en lingüística es una *unidad mínima de significado que tiene su expresión más eficaz en el símbolo verbal*. Para la filosofía analítica, el *concepto* parece indicar comúnmente un significado de algo (simple o complejo) en tanto aprehendido intelectivamente en un proceso de conocimiento⁵. Y finalmente, para la psicología cognitiva, los *conceptos* serían las unidades de las categorías abstractas del pensamiento. A pesar de la ambigüedad del término, las tres definiciones se recortan y apuntan hacia una misma idea, *el concepto es un significado (o unidad mínima del pensamiento abstracto) que puede ser expresado en un símbolo verbal*.

No cabe duda a estas alturas de la investigación que también se pueden desprender significados conceptuales en la interpretación de las imágenes más allá de la mera designación o mostración de objetos. Pero debemos cuestionar, en primer lugar, si esta *designación* conceptual se corresponde a la del lenguaje verbal, y en segundo lugar si se diferencia de este por su modo de remisión al significado. En definitiva, nos interesa *distinguir cómo unos y otros organizan el conocimiento y operan con el pensamiento*.

La noción de *tipo* en las teorías semióticas de la imagen es el equivalente más próximo que hemos podido hallar a la noción de *concepto* de las ciencias cognitivas y lingüísticas⁶. El *tipo* es para los signos visuales como el *significado* para los signos verbales: *un concepto entendido como el referente mental de una categoría visual del pensamiento*. El *tipo*, para el Grupo μ , es el resultado de la “discretización”⁷ de un percepto en sus rasgos caracterizantes. Cada uno de los rasgos, significativo en sí mismo, que caracteriza a un objeto, constituye una forma descriptible o *tipo*.

“Los tipos son formas, en el sentido hjelmsleviano del significado lingüístico; no se trata de realidades empíricas brutas, anteriores a toda estructuración: son modelos teóricos. Entre una forma tipo y la forma percibida, el color tipo y el color percibido, el objeto tipo (que más tarde será definido como icono) y el objeto percibido, hay, pues, la misma relación que entre el fonema y todos los sonidos que pueden serle asociados, entre el número y todos los grupos de objetos asociados siguiendo la ley de ese número. Como son modelos, los tipos constituyen una definición. En extensión, esta se aplica a una clase de perceptos agrupados en un movimiento que ignora ciertos caracteres juzgados no pertinentes.”⁸

Por ejemplo, la cara es un tipo que corresponde al cuerpo –que es otro tipo. La cara, se descompone a su vez en una serie de elementos –otros tipos– que guardan entre ellos una relación posicional. El mantenimiento de este esquema de posiciones es más importante para el reconocimiento del tipo ‘cara’ que la fidelidad a la realidad de los elementos que la componen. Estos a su vez se

⁵ Definición tomada de Thiebaut, Carlos: *Conceptos fundamentales de filosofía*. Madrid: Alianza. 1998. p.27.

⁶ Disciplinas en las que, a pesar de ser un ente mental y virtual, está perfectamente definido en sus articulaciones con el pensamiento y el lenguaje (s.f. 2.2.).

⁷ Entiéndase la ruptura del continuum visual en pequeñas unidades.

⁸ Grupo μ : *Tratado del signo visual. Para una retórica de la imagen*. Madrid: Cátedra. 1993. p. 85.

distribuyen en niveles de complejidad diferente y todos juntos forman el *repertorio*, que se puede definir como la organización, jerarquizada en niveles, de las propiedades visuales o no visuales, movilizadas por la memoria del sujeto receptor y atribuidas al objeto. La discretización de las imágenes en tipos jerarquizados por niveles, permite el análisis de las mismas y un alto grado de abstracción de sus características, haciendo del tipo una especie de “concepto perceptual” (según la expresión de R. Arnheim) y “del repertorio, un léxico estructurado”.

Queda patente la equivalencia entre tipo y significado verbal por un lado y entre repertorio y código lingüístico por el otro, en la que se apoya la teoría del signo visual del Grupo μ , *equiparando así el modelo lingüístico con el icónico*. Esta analogía se refuerza, cuando al utilizar “el sentido hjelmsleviano”⁹ del significado lingüístico se está pensando en la relación diádica del signo visual [significante; significado] propia del lenguaje verbal, en vez de en la relación triádica descrita por Peirce (o Eco) para la semiótica icónica y general [objeto; representamen; interpretante]¹⁰. Sorprende por lo tanto encontrar una relación triádica [referente (objeto); significante (representamen); tipo (significado)] en el modelo del signo icónico de los escritos del Grupo μ ¹¹. Sin embargo, si nos detenemos en las definiciones de los tres términos, comprendemos que el tipo y el referente cumplen una función similar. El referente es:

“[un] designatum actualizado. En otras palabras, es el objeto entendido no como una suma no organizada de estímulos, sino como miembro de una clase.”¹²

Mientras que el tipo se define como un *referente mental* del objeto (o de sus partes), o designatum, producto del proceso de “discretización del continuum visual”¹³. Ambas nociones conforman modelos mentales de referencia para la homologación de los significantes visuales. Por lo tanto, no queda expuesto con precisión qué es lo que las distingue desde un punto de vista semiótico, salvo que, operativamente, la función del tipo consiste en “garantizar la equivalencia (o la identidad transformada) del referente y del significante”¹⁴. Intuimos que ahí radica la diferencia entre ambas nociones, sin embargo no lo podemos ratificar ya que en ningún momento se precisa cual es la función exacta del referente. Concluimos, pues, que *referente* y *tipo* son dos

⁹ Del lingüista danés Louis Trolle Hjelmslev.

¹⁰ El *representamen* es la formulación material que se refiere a un objeto, una idea o representación mental; el *objeto* es aquello a lo que el signo sustituye, es aquello de lo que se habla, lo que se expresa o lo que se entiende; el *interpretante* es otro signo que permite entender la relación entre el signo y su objeto. Por ejemplo el interpretante de la palabra perro, podría ser un dibujo de un perro. Con todo, para Umberto Eco, la hipótesis más razonable es considerar al interpretante como otra representación que se refiere al mismo objeto. El interpretante sería entonces, la aclaración o conjunto de aclaraciones que permite comprender la significación de un representamen y es lo que garantiza su validez aún en ausencia de un intérprete porque, los interpretantes se comportan como unidades asimiladas por un grupo cultural. Dicho de otra manera, el interpretante es “el significado de un significante, considerado en su naturaleza de unidad cultural, ostentada por medio de otro significante, para mostrar su independencia del primer significante”. Eco, U.: *La estructura ausente*. Barcelona: Lumen. 1975. pp. 84 y 85.

¹¹ Grupo μ : Op. cit. p. 121.

¹² *Ibidem*, p. 121.

¹³ *Ibidem*, p. 82.

¹⁴ *Ibidem*, p. 122.

entes semióticos similares que ocupan el lugar del “significado” en la relación diádica del modelo lingüístico.

¿Pero de qué *significado* estamos hablando? La propia definición de tipo que acabamos de ver lo asocia a las operaciones de designación y discretización propias de la construcción de modelos de los objetos de la realidad, denominados “clases de objetos”. Esto lo acerca mucho a la definición de *concepto*, con la salvedad, tal vez, de que el objeto mental constituido por el *tipo* debe ser forzosamente de naturaleza diferente -como imagen mental- al objeto mental del *concepto (general)*. R. Arnheim avisa que el plano del contenido está organizado de modo distinto según se trate del lenguaje o de la percepción visual, recordándonos que se puede dominar el tipo “redondez” incluso sin conocer la palabra “redondo”. Estando de acuerdo con esta afirmación señalamos que aún siendo dos accesos distintos a los conceptos, la función cognitiva que ambos parecen producir es la de fijar una morfología en un sistema de diferencias, o dicho de otro modo, actualizar un atractor simbólico¹⁵.

Tratándose de los objetos de una realidad mediada por las operaciones semióticas de la percepción (tipos como “formas”, entendidas como descripciones de los rasgos visuales pertinentes de los objetos), nos situamos, principalmente, en una semiosis del plano de la expresión, y no tanto de la significación. Si bien el plano de la expresión debe relacionarse con el plano del contenido para constituir una semiosis, este último queda reducido a un simple efecto de mostración cuando la semiosis se reduce solamente a las operaciones de codificación visual¹⁶; describir la organización, estructura y relaciones jerárquicas entre tipos no constituye todavía una semántica visual que debería dar cuenta de las operaciones cognitivas para la determinación conceptual de las imágenes, sino que mantiene el plano del contenido en su nivel básico de producción de significados (tipos), además de reducir la interpretación de imágenes a la “lectura” de dichos tipos. Lo que no queda bien definido en la retórica visual del Grupo μ es el papel del *interpretante*, sustituido por la noción de *tipo* en la relación triádica del signo.

2.5.3. Hacia un modelo interrelacional de la significación

Para que la semiosis no se atasque en las operaciones de codificación de lo visual y pueda avanzar hacia una semiosis de la interpretación de las imágenes visuales volvemos al modelo triádico peirceano [objeto; representamen; interpretante], donde el papel del *interpretante* se revela fundamental. Después de recabar, valorar y contrastar información de diversa procedencia sobre los modos de significación visual, y de haber recorrido el itinerario semiótico como vía de análisis más elaborada, proponemos el siguiente esquema, a modo de ensayo provisional, de un modelo

¹⁵ Tras llegar a este punto y comprobar cierta analogía entre ambas nociones, queremos señalar que no es objeto de esta tesis adentrarse más en esta distinción, correspondiente al ámbito de las ciencias cognitivas.

¹⁶ En este sentido la semiosis propuestas por el Grupo μ son de una importancia crucial, ya que logran describir con gran precisión la estructura y las operaciones (retóricas) que entran en juego en los procesos de codificación de los iconos.

2.5. La significación visual como interrelación con el lenguaje

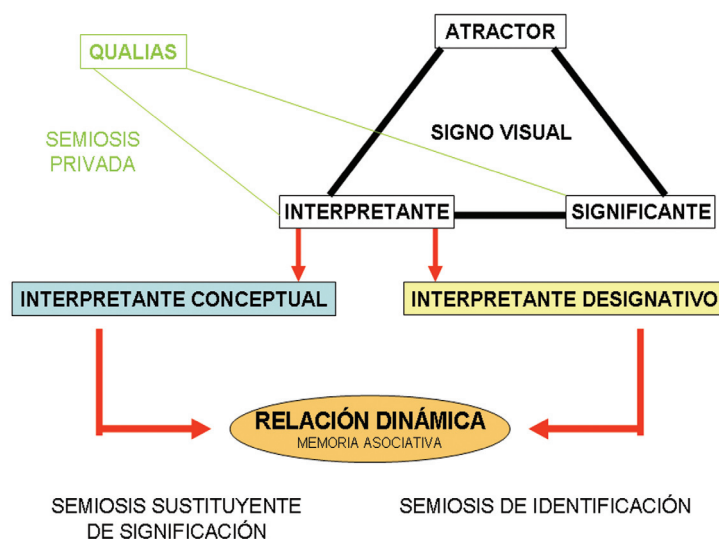


Figura 39. Esquema para un modelo de semiosis de la significación visual.

interrelacional (designativo-conceptual) de producción de la significación en las imágenes:

En este esquema de la relación triádica hemos sustituido algunos términos del modelo peirceano: [objeto por *atractor*; representamen por *significante*; *interpretante*].

Definimos brevemente los tres componentes del signo que estamos utilizando: el *significante* es el aspecto sensible/material del signo visual, y pertenece al plano de la expresión; el *atractor* es la imagen mental del signo visual, y pertenece al plano del significado/reconocimiento (permite decir “esto es aquello”); mientras que el *interpretante* es otro signo a través del cual construimos el significado, y pertenece al plano del contenido (permite decir “esto es como aquello”).

Como puede observarse, en este esquema volvemos a la noción de “atractor” utilizada por J. Magariños de Morentín¹⁷ que preferimos a la de “tipo” del Grupo μ . Por supuesto que no se trata de un mero cambio terminológico, sino que el rechazo del “tipo” evita la reducción del repertorio

¹⁷ “Denomino, en general, “atractor” a un *conjunto de formas*, que, en un momento dado, ya está organizado, con cierta constancia, en una *imagen mental* (sin que corresponda evaluar lo correcto o incorrecto de tal organización, sino su vigencia o falta de vigencia, dando lugar a las plurales variaciones culturales), cuya relativa reiteración u operación voluntaria de fijación ocasiona su permanencia en la memoria, y que, por tanto, se encuentra *disponible para contrastarse con un determinado conjunto de formas ocasionalmente percibido, permitiendo identificar (o no) a este último como una de sus variantes posibles y posible miembro de su clase*.

Denomino, en particular, “atractor” de una imagen material visual a un *conjunto de formas*, que, en un momento dado, ya está organizado, con cierta constancia, en una *imagen mental* almacenada en la memoria visual, *la cual se actualiza o no por su correspondencia o falta de correspondencia con la configuración que el receptor efectúa a partir de dicha imagen material visual propuesta*.” Magariños de Morentín, J.: Op. cit. p. 6. (El subrayado es nuestro)

de formas mnemónicas a todas aquellas constituidas por conjuntos de rasgos *sólo* convencionales e invariables -estas son las supuestas unidades de la semiótica simbólica que, por extensión, han sido aplicadas a la semiótica de la imagen en general. La opción del término “atractor” supone que el correspondiente repertorio de formas mnemónicas no está constituido por unidades perceptuales discretas, sino por *zonas de variación identificables (diferenciales) en un continuum de transformaciones*¹⁸. Los límites de admisibilidad de tal variación -que es muy restringida en el caso de las imágenes simbólicas frente a las otras dos clases de imágenes- son establecidos por la vigencia espacial y temporal de los hábitos sociales de percepción, también llamados *discursos vigentes*, constituidos por textos e imágenes. La imprescindible definición de los límites de admisibilidad requiere la permanente conexión del atractor con tales discursos, y esta operación se efectúa a través de la operación que hemos denominado “relación dinámica”. En definitiva, el concepto de *atractor* nos permite, además de las imágenes simbólicas, incluir a las imágenes plásticas y figurativas dentro de los procesos semióticos dinámicos de la significación.

Como hemos visto en el capítulo 2.3., el atractor específico de cada tipo de imagen se actualiza en el repertorio mnemónico cuando percibimos una imagen visual y este, a su vez, nos permite reconocer la imagen para su interpretación. Si bien los atractores específicos tienen un itinerario semiótico común (identificación, configuración, reconocimiento e interpretación), se diferencian totalmente en sus modos operativos. Recordamos, por ejemplo, que la *eficacia semántica* de los *atractores abstractivos* de las imágenes plásticas consiste en mostrar una carencia, en cuanto ausencia de memoria consciente de la experiencia visual propuesta; mientras que la *eficacia semántica del atractor simbólico* consiste en mostrar su lugar en el correspondiente sistema de percepciones visuales socialmente normadas; es decir la regla (ley o norma) *donde se actualiza* este atractor *previamente* aprendido y disponible en la sociedad. Estas distinciones fundamentales nos conducen a sospechar de teorías unificadas de la imagen basadas en unidades discretas como los tipos. Y sobre todo nos obligan a reconsiderar el *interpretante* (significado) del signo visual como un *principio interactivo*.

En el esquema de la figura 39 podemos observar los dos pilares sobre los que se apoya el interpretante de la semiosis de los signos visuales: el *interpretante designativo* y el *interpretante conceptual*. Como sus nombres indican, la función principal que cumplen es la de “designar” para posibilitar la identificación en el primero, y la de “significar” dentro del orden conceptual del discurso en el segundo. Ambas operaciones ya han sido descritas con suficiente detenimiento en apartados anteriores. Si volvemos a ellas es porque queremos señalar, en este sencillo esquema, que son interdependientes y simultáneas, y que además quedan íntimamente articuladas en la *relación dinámica*¹⁹ (s.f. 2.4.3.3.).

¹⁸ En este sentido se asemeja a la noción de “isotopía” propuesta por F. Pérez Carreño que, por lo general, se inserta en un sistema hipocodificado. “Las isotopías son los lugares del significado y, puesto que este no es explícito en un icono, la isotopía es, por lo menos, *la coherencia de una trayectoria*.” (S.f. 2.4.). En Pérez Carreño, F.: *Los placeres del parecido. Icono y representación*. Madrid: Visor. 1988. p. 108.

¹⁹ Por poner otro ejemplo concreto de relación dinámica, podemos citar la necesaria mediación que ejerce la *crítica de*

Las *actualizaciones* de los atractores correspondientes al uso habitual de las imágenes, es decir la recepción de estas en su contexto “natural” y no en un contexto de análisis como este, se genera siempre en la *relación dinámica entre el interpretante conceptual y el interpretante designativo*, y no en otro lugar. Sólo ahí pueden darse las condiciones de reconocimiento, verificación y homologación con los discursos vigentes, imprescindibles para la interpretación.

La *relación dinámica* se define, como sabemos, como la *interacción* de dos diferenciales: el *diferencial morfológico* que aparece en la semiosis producida por el interpretante designativo, y el diferencial semántico que aparece en la semiosis producida por el interpretante conceptual. *Este es, en nuestra opinión, el lugar concreto de la significación visual; ahí donde se identifican las distintas epistemes²⁰, donde reconocemos e interpretamos los paquetes de enunciados que dirigimos hacia las imágenes; donde se produce la inteligibilidad de las distintas eficacias semánticas, donde se da forma articulada al contenido de la experiencia visual.*

En la línea de una significación localizada en la interacción de dos diferenciales nos encontramos con la noción de “*différance*” de Derrida²¹. En su proyecto deconstructivo del logocentrismo occidental, Derrida critica la teoría del signo de Husserl y propone que el sentido (de cualquier hecho u acto para cualquier sujeto) se debe a una *différance* indisoluble, es decir un aplazamiento incesante entre la expresión y el significado. Esta noción es conflictiva en lo que tiene de inestable: subvierte la lógica discursiva, el orden jerárquico del dentro y afuera, comienzo y final, signo y realidad, difiriendo siempre el significado en una suerte de semiosis ilimitada. La significación se produciría precisamente en la necesidad de rellenar el vacío dejado por la *différance*, por el *suplemento* de sentido que se produce en el hueco existente entre el diferencial morfológico y el semántico (entendido este último como significado lingüístico de carácter lógico-conceptual).

La *eficacia semántica textual* es, como hemos visto, indispensable para extraer el componente lógico-conceptual de las imágenes en lo que hemos llamado “*emergente textualizado*”. Es el resultado de las *semiosis sustituyentes* que intervienen en el proceso de *interpretación*. Ahí opera la *memoria asociativa* que vincula *atractores a conceptos*: es decir las *designaciones producidas por el uso* habitual de las imágenes (por ejemplo, su recepción como hábito adquirido y naturalizado: publicidad, señalética; o su recepción como interpretación: arte, análisis de las imágenes) con los *significados sustituyentes de los discursos vigentes*. Ahí se localiza la *efectiva interrelación con el lenguaje verbal*, o más precisamente, con la *eficacia semántica del lenguaje verbal*, precisamente ahí donde *las relaciones lógicas identificables de una determinada propuesta perceptual requieren*

arte en la construcción de las poéticas (sentidos) de las obras. Los simbolismos morfológicos son permanentemente reactualizados por los discursos de la crítica. En este sentido podemos considerar que la cultura se ha dotado de una eficacia semántica específica para las obras de arte, sin la cual no habría ni interpretación ni valoración del arte.

²⁰ Debemos entender “episteme” en el sentido foucaultiano, es decir como un paquete de enunciados, procedente de diversos ámbitos de la cultura, que se dirigen hacia la imagen y que determinan sus “condiciones de posibilidad”, y no su sentido original o sus formas objetivas. Foucault, M.: *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Madrid: Siglo Veintiuno. 1997. p. 7.

²¹ Derrida, J.: *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Ed. Anthropos. 1989.

la explicación textual para poder significar y comunicarse²² eficazmente, completando así su posible interpretación desde el punto de vista del significado.

Ahora bien, el *emergente textual* no constituye en ningún caso el significado definitivo de la imagen ya que el mismo debe ser sometido a otro interpretante para cobrar sentido, en un proceso que Peirce describió como “*semiosis ilimitada*”. Esta cadena de incesantes desplazamientos interpretativos se presenta, en Peirce, como una explicación que se enriquece y ajusta infinitamente, absorbiendo fragmentarias versiones de signo en signo; una suerte de propagación o regresión ilimitada, tendente a un “objeto absoluto”²³, constituida por interpretantes enlazados, de coextensivo contenido, como eslabones de una cadena organizada. Los interpretantes cumplen la función de mediadores del significado al interpretarlo “como aquello”, es decir como otra cosa, y precisamente la distinción entre “nuestro” objeto y “aquel otro” objeto genera un diferencial (hueco) que cubrimos con el significado. Pero esta semiosis sólo es “ilimitada” en el ideal teórico de un sujeto movido únicamente por el conocimiento reflexivo que no podría detenerse en significados provisionales, *en la práctica la semiosis se agota en el hábito*; es decir que cuando un tipo de mediación se generaliza y reitera en un sujeto, o en una comunidad de individuos, traducéndose en comportamientos y acciones, ya no hablamos de significación sino de *hábitos adquiridos*.

“En el momento en que la semiosis se ha consumado en la acción, estamos de nuevo en plena semiosis: El hombre es el propio lenguaje. [...] incluso cuando cree que habla, el hombre es hablado por las reglas de los signos que utiliza.”²⁴

Añadiremos al comentario de Eco, que cuando el sujeto cree que mira, también es mirado por los discursos visuales vigentes. En la tercera parte de la tesis, pasaremos del estudio de la *significación estructural* a analizar, la *significación operativa* en un determinado grupo humano así como la *significación sintomática* que se desprende del enfoque político del uso de las imágenes. Es decir que analizaremos de que forma se propagan los discursos culturales por intermediación de las imágenes y sus consecuencias en el comportamiento social.

²²Esta comunicación no se dirige forzosamente hacia afuera (hacia los demás), también puede entenderse como *diálogo interior*. Por otra parte, Barthes convirtió la aparición del emergente textual en el fundamento de su semiología, aunque su postura resulta ahora radical en lo que tiene de mediación obligatoria del lenguaje como única significación. Por ejemplo, en el *Sistema de la moda* de 1967, no se ocupa de la moda como sistema en sí sino como sistema que es “hablado” (o reducido a lenguaje verbal) por las revistas mismas de la moda; y en “Le message photographique” de 1961 la idea era operante: la fotografía era entendida como un mensaje opaco que presupone siempre un elemento verbal que le da sentido: lo que él denomina el *anclaje*. Barthes, R.: *Sistema de la moda*. Barcelona: Gustavo Gili. 1978; Barthes, R.: “Le message photographique”. *Communications* 1. 1961.

²³Eco se lamenta de que Peirce, en esta descripción, aún otorgue valor sustancial al *objeto*, y prefiere hablar en su lugar del *significado* como producto mental de la idea construida del objeto, que nunca podremos alcanzar como ente en sí.

²⁴Eco, Umberto: *Signo*. Barcelona: Labor. 1994. pp. 165-166. Eco, U.: *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Lumen. 1985. p. 24.

2.5.4. La semiosis privada

Volviendo a la significación estructural, sabemos que sobre los interpretantes siempre actúan los llamados “*qualia*” en cantidad y grado imposible de determinar, ya que pertenecen a la experiencia individual de cada sujeto. Como mucho, podemos aventurar que parece existir una relación de proporción inversa entre semiosis simbólica y semiosis privada: a mayor proceso de simbolización en la imagen menor intensidad de sensaciones subjetivas. Los *qualia* dan pie a la *semiosis privada*, preponderante en la experiencia de las imágenes visuales plásticas poco codificadas. En toda actividad perceptual-cognoscitiva, hay aspectos elementales, constitutivos de los niveles primarios de lo que se está percibiendo, que se asimilan sin participación de la conciencia, pero que dejan su huella mnémica, recuperable como propuesta o como configuración perceptual. El espectador dispone de ellos, a pesar de localizarse en su memoria no-consciente, *para trasladarlos al plano de la comunicación* y, por lo tanto, los hace socialmente compartibles, aunque no sea consciente de ello. Los *qualia* también pueden interpretarse como las sensaciones constitutivas del *atractor abstractivo*, o como “los modos como se nos presentan las cosas”, por retomar la expresión de D. C. Dennet²⁵.

Estos componentes básicos de la “*semiosis privada*” consisten en la existencia de sensaciones que no son ni conscientes ni individualizables, que de ningún modo son codificables en un sistema de diferencias, pero que pueden *actualizarse*. Esta semiosis tiene un carácter *fluctuante* y *conflictivo* debido a su irrepresentabilidad en el resto de semiosis; mantiene, sin embargo, con ellas una *interrelación dinámica continua*. Con mucha agudeza Peirce apuntaba que:

“Todas las operaciones del intelecto implican introducir el conflicto donde sólo estaba la propia conciencia-del-*quale*”²⁶.

La naturaleza interactiva y conflictiva de la imagen cualitativa incrementa sin duda la especificidad de la semiosis de la significación visual con respecto a otras semiosis.

Para concluir este capítulo haremos un breve balance del estado de las hipótesis con las que hemos iniciado los capítulos 2.3. y 2.5.. Ambas hipótesis parten de la idea del imperialismo del lenguaje y tratan de adentrarse en las condiciones y consecuencias que se derivan de su actividad en los procesos de significación visual. Tras los análisis del modelo semiótico estructural que hemos elegido, hemos podido *confirmar* la presencia de dos fenómenos aparentemente contradictorios en cuanto a la imposición de lo lingüístico en lo visual: se trata de la confusión que hemos detectado cuando se habla del “imperialismo del lenguaje” en su versión simplificada; no se debe confundir *la semiosis de la imagen simbólica* (repertorio de tipos) que pertenece a

²⁵ Dennett, D. C.: “Quining Qualia”, en Alvin I. Goldman (Ed.): *Readings in Philosophy and Cognitive Science*. Cambridge, London: The MIT Press. 1995. pp. 381.

²⁶ Peirce, Ch. S.: *Collected Papers*. Volume VIII: Reviews, Correspondence, and Bibliography. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press. 1965 (1931). p. 233.

la significación estructural interna de las imágenes y que, en muchas disciplinas, manifiesta una sobrecodificación y una sobreconceptualización como equivalencia errónea con el lenguaje, con *la semiosis sustituyente textual* (repertorio de conceptos) que responde a la significación por interrelación con los discursos y que manifiesta una conceptualización de la significación por el lenguaje verbal. Esta última resulta de un requerimiento de eficacia semántica conceptual en las imágenes por parte de una cultura occidental logocéntrica.

De los problemas que se derivan de dicha conclusión hablaremos con más detenimiento en el capítulo 2.6. De momento nos limitamos a señalar que, de la primera hipótesis hemos detectado y demostrado efectivamente el *error metodológico* que atribuye directamente un valor conceptual a las imágenes, especialmente, en algunas teorías generales de la imagen (s.f. 2.4.1.), y hemos analizado los problemas de sistematización y semantización de la imagen que acarrearán (s.f. 2.4.2. y 2.4.3.). Este error es el principio básico en el que se fundamentan muchas de las teorías que reconocen un lenguaje (e incluso un pensamiento) visual autónomo para las imágenes, y/o que sobrevaloran la significación conceptual con respecto al potencial de sentidos restantes de las imágenes.

De la segunda hipótesis, hemos verificado la existencia de una *interrelación de las imágenes con el lenguaje verbal* cuando se interpreta la significación tanto estructural como operativa o sintomática de las imágenes (s.f. 2.4.3.3. y 2.5.1.). El *emergente textual* que se desprende de la interpretación ha quedado explicado en la *semiosis sustituyente* que se produce en la relación dinámica entre los interpretantes designativos y los interpretantes conceptuales y responde a una necesidad cultural que *sobredimensiona* la eficacia semántica conceptual en la totalidad del sentido de las imágenes (s.f. 2.5.3.). Al final de este capítulo hemos propuesto un esquema provisional del modelo de la significación visual conceptual para tratar de dar cuenta, hasta donde hemos podido llegar, de estas relaciones semióticas.

2.6. CRÍTICAS A LA SOBREDETERMINACIÓN LINGÜÍSTICA

“Producir lo visible supone siempre asumir una invisibilidad, que no es más que el régimen ético de la palabra.”

Marie José Mondzain

En el ámbito de un la *semiótica simbólica*, el análisis del lenguaje ha desarrollado técnicas muy diversas con resultados variables de aceptable *fiabilidad*. En el ámbito de las otras semióticas visuales específicas (la semiótica figurativa y la semiótica plástica), también suele reconducirse el análisis a la fundación, estructura y eficacia propias del lenguaje verbal, y más concretamente del modelo de la lingüística estructuralista de Saussure, con resultados, esta vez, de poca fiabilidad. Cuando esta traslación opera como única, o predominante, fuente de semioticidad podemos considerarla como una imposición estructural y/o semántica sobre los sistemas no verbales. Es lo que hemos denominado *imperialismo lingüístico*, y significa que lo visual queda sobredeterminado por la eficacia semántica del discurso verbal.

En nuestros análisis, hemos preferido las teorías semióticas que rechazan tanto una sintáctica exclusivamente lingüística como una semántica visual reducida a la única dimensión de la descripción verbal o de la fijación conceptual (tipos). Por otro lado, desde un principio, hemos dejado claro la ineficacia semántica de las posiciones teóricas puramente perceptualistas o formales. Hemos adoptado, por lo tanto, una *semiosis interaccional*, donde tienen lugar complejos procesos de interrelación entre lo visual y lo verbal, adscribiéndonos así a la noción de “enciclopedia” (Eco, Calabrese s.f. 2.6.1.3.) a la que están subordinados tanto la semántica lingüística como los repertorios mnémicos de signos visuales. Al referirnos al estudio de las imágenes visuales, hemos reclamado una *identificación diferencial de sus aspectos específicos* para, a continuación, mostrar todos aquellos aspectos que la semiótica visual (s.f. 2.5.) *comparte* con la semiótica simbólica, en particular aquellos que aseguran una permanente interrelación con la significación conceptual/verbal.

Esta preocupación por *la delimitación diferencial* es la que nos ha conducido: (1) a rechazar la interpretación verbal (que se basa en la aplicación de operaciones metalingüísticas) de la imagen visual como la explicación necesaria o la única explicación posible del significado de dichas imágenes visuales; (2) a establecer el conjunto de operaciones específicas conducentes a la explicación de la significación producida, ante determinadas imágenes visuales.

La discusión que ahora queremos iniciar se centra en la distinción entre tres tipos de críticas al imperialismo del lenguaje, que han generado debate tanto en la semiótica visual como en otras

disciplinas que se ocupan de teorizar sobre las imágenes:

1. *La crítica a la autonomía lingüística de la imagen*, que va en contra de la sobredeterminación lingüístico-conceptual conducente a los lenguajes autónomos de la imagen: esta crítica nos parece en gran medida justificada y ha contribuido a la reorientación permanente de esta tesis.
2. *La imposibilidad de una semiótica del arte*. Esta crítica niega la posibilidad de una semiótica del arte mientras ésta no abandone su herencia lingüística o incluso sin esta condición previa: aunque contiene datos de interés no nos parece justificada.
3. *La crítica general al logocentrismo occidental*. Esta crítica no se sitúa en el ámbito estructural y operativo del significado sino que trata problemas que tienen que ver con enfoques epistemológicos generales o con determinadas teleologías del conocimiento.

2.6.1. Críticas a la autonomía lingüística de la imagen

2.6.1.1. La implantación del modelo estructural lingüístico

La teoría de mayor trascendencia en la implantación del modelo lingüístico en la interpretación visual es sin lugar a dudas la de Roland Barthes. Inmerso en el debate de los años sesenta sobre la relación entre la lingüística y la semiología, Barthes sostuvo la *imponderable traslación de la visibilidad en legibilidad*¹. De este modo el sentido sólo se construiría en el lenguaje verbal que, según él, es el único lenguaje cuyo análisis ha llevado a la constitución de modelos coherentes y creíbles. En consecuencia, la investigación semántica de los sistemas no verbales no puede realizarse sino como traducción a textos. Así, el sentido de un mensaje no verbal sólo puede ser reconstruido a partir de su *verbalización*. Por este empeño en el mensaje que vehicula lo visual, porque es ciencia de los efectos de sentido de las imágenes, se considera a la semiología estructuralista como una ciencia de la significación y no de la comunicación.

En la misma línea, L. Marin² parece asociarse al principio según el cual sólo se hace semiótica de la obra de arte cuando ésta es «semiotizada» a través del lenguaje verbal. Pero, según Marín, esa semiotización se encuentra no tanto en el procedimiento de segmentación del cuadro en “unidades mínimas de significado” simultáneas a su análisis semiótico, sino más bien en las *descripciones* verbales del cuadro mismo, que no son necesariamente (o no aún) un metalenguaje semiótico. Las descripciones del cuadro no son más que un material que lo verbaliza, que muestra, además, la multiplicidad de lecturas posibles, pero sobre todo deja entrever que el cuadro es probablemente una matriz de verbalizaciones extremadamente abierta. A pesar de su

¹ Barthes, Roland: *Elementos de semiología*. Madrid: Alberto Corazón. 1971.

² Marin, Louis: *Estudios semiológicos*. Madrid: Alberto Corazón. 1978.

semejanza Marin no considera la teoría peirceana del interpretante, aún así su concepción no está muy alejada de la del filósofo americano.

A pesar del logocentrismo que la afecta, esta postura se revela más sugerente que la idea de “inefabilidad” y trascendencia de la obra en las teorías formalistas rígidas. La idea es tensionar con contaminaciones textuales la aparente inmutabilidad de las obras para hacerlas locuaces, aunque se deba rectificar posteriormente³. Pero esta metodología corre el riesgo de caer en el exceso de narratividad como suele ocurrir con gran parte de la literatura iconológica. Sin embargo, en nuestra opinión existe una reflexión más interesante a partir de estas consideraciones. En efecto, la necesidad de verbalizar (para comprender y conocer) es tan patente en nuestra cultura que constituye un objeto semiótico de por sí. Esta misma necesidad debe, a su vez, ser sometida a su desmantelación para así poder recoger los discursos culturales fijados en los cuadros, como síntomas de regímenes de experiencia y conocimiento. Estaríamos aquí de nuevo ante un tipo de *significación sintomática*. Aún así, ninguna de estas metodologías da cuenta de la complejidad de la *significación estructural* de la imagen, ni de su interrelación con los textos⁴. Este estudio sería especialmente útil en la interpretación de la pintura contemporánea, donde no se trata ya de describir escenas, historias o temas, sino de confrontar modos de contarlas.

Una de las voces más críticas contra la implantación del modelo lingüístico en los sistemas de signos es la del semiólogo E. Benveniste. Según este autor, aunque en la semiótica de la pintura se abandonó pronto la búsqueda de unidades mínimas comparables a los fonemas de la lingüística, ha permanecido constante la búsqueda de un parangón con la estructura del lenguaje natural, y la posibilidad de analizar las artes en términos semióticos ha aparecido con frecuencia unida al hallazgo preliminar de diferencias con el lenguaje verbal, pero de diferencias tales que justificaran una hipótesis de arte como “sistema” de signos, en consonancia con el modelo barthesiano. Proyecto fracasado, según Benveniste:

“Cada sistema semiótico que descansa sobre los signos debe comportar, necesariamente, 1) un repertorio terminado de *signos*, 2) reglas de disposición que gobiernen las *figuras*, 3) independientemente de la naturaleza o del número de los *discursos* que el sistema permite producir. Ninguna de las artes plásticas consideradas en su conjunto parece reproducir este modelo”⁵

De acuerdo con Benveniste, sólo nos queda un sistema *semiótico* pleno: la *lengua natural*, la única en condiciones de categorizarlo todo, incluyéndose a sí misma. Los demás sistemas sólo pueden considerarse *semánticos*, ya que significan, pero no por sí solos, sino tras un proceso de *verbalización*, traduciendo su visibilidad en legibilidad. Hemos pasado así de una crítica de la implantación de la estructura lingüística sobre los hechos visuales a su *sobredeterminación*

³ Esta teoría también es compartida por algunos historiadores del arte como M. Baxandall, como veremos más adelante.

⁴ Más adelante (s.f. 2.7.3.) comentaremos la teoría de J. L. Schefer que intenta relacionar las verbalizaciones con la propia estructura de la imagen.

⁵ Benveniste, E.: *Problèmes de linguistique générale II*. Paris: Gallimard. 1971. p. 66.

semántica por interrelación con el lenguaje, lo cual ha sido identificado por algunos teóricos de la semiótica cultural, como J. M. Lotman, como otra variante del imperialismo lingüístico.

“Recientemente, E. Benveniste ha subrayado que sólo las lenguas naturales pueden asumir una función metalingüística y que estas ocupan, desde este punto de vista, un lugar muy particular en el sistema de las comunicaciones humanas. De todos modos resulta discutible la propuesta del estudioso de considerar sistemas propiamente semióticos solamente a las lenguas naturales y de atribuir a todos los demás modelos culturales el calificativo de semánticos, en cuanto carentes de una propia semiosis ordenada y deudores de ésta a la esfera de las lenguas naturales. A pesar de la oportunidad de una contraposición entre sistemas modelizantes primarios y secundarios (sin la que no se podría determinar su respectiva especificidad), nos parece útil subrayar que, en su funcionamiento histórico real, las lenguas y las culturas son indivisibles: no es admisible la existencia de una lengua (en el sentido amplio del término) que no esté inmersa en un contexto cultural, ni de una cultura que no posea en su propio centro una estructura del tipo de la de una lengua natural.”⁶

La función del lenguaje verbal, dentro de la totalidad compleja del sistema de la cultura, sería la de aportar “estructuralidad” al sistema; para cumplir dicho cometido dispone de un “dispositivo estereotipizador” sin equivalentes. Pero el uso abusivo de este en nuestras sociedades occidentales obliga a considerar como estructuras fenómenos cuya estructuralidad no es evidente, o incluso no resulta esencial para su comprensión. Así por ejemplo, todo el sistema de la conversación y transmisión de la experiencia humana se construye como “un sistema concéntrico” en cuyo centro estarían dispuestos los lenguajes más estructurados, y en la periferia las formaciones con poca estructuralidad, pero que al estar incluidas en “situaciones signico-comunicativas generales”, funcionan como estructuras.

“Es suficiente con que los participantes a la comunicación lo *consideren* una estructura y lo *utilicen* como tal, a fin de que comience a revelar propiedades paraestructurales”. [...] Es justamente la ausencia de un orden preciso interno, lo incompleto de la organización, lo que asegura a la cultura humana una “cabida” interna y un dinamismo desconocidos para sistemas más armónicos. Entendemos la cultura como *memoria no hereditaria de la colectividad*, expresada en un sistema determinado de prohibiciones y prescripciones.”⁷

La conversión de los sistemas no verbales a la estructuralidad de los textos es consecuencia de los mecanismos de perpetuación de la cultura, cuya memoria colectiva se transmite principalmente en forma de códigos y textos. Pero esa transformación textual va acompañada inevitablemente de una pérdida: la selección y fijación de determinados acontecimientos para su traducción en elementos del texto en detrimento de otros declarados inexistentes. El propio “olvido” es objeto

⁶ Lotman, Jurij y Escuela de Tartu: *Semiótica de la cultura*. Madrid: Ed. Cátedra. 1979. pp. 69-70.

⁷ Lotman, J. y Escuela de Tartu: Op. cit. p. 70-71.

de investigación en la semiótica cultural. En este sentido, el arte, como fenómeno paraestructural, también está sometido a las tensiones de la transmisión cultural:

“Todo nuevo movimiento artístico cuestiona la autoridad de los textos sobre los que se basaban las épocas precedentes, transfiriéndolos a las categorías de los no-textos, de los textos de distinto nivel, o bien destruyéndolos. La cultura por esencia propia, va dirigida contra el olvido; ella logra vencer al olvido transformándolo en uno de los mecanismos de la memoria.”⁸

El esfuerzo entonces, según Lotman, deberá dirigirse a *entender el lugar que ocupan estas “paraestructuras” en la cultura humana* y no tanto a tratar de convertirlas en sistemas más o menos autónomos de significación.

Sin embargo, sobre la base de la limitación de campo por parte de Benveniste —como de otros, alguno de los cuales comentaremos a continuación—, muchos se han dado al estudio de las diferencias entre la comunicación visual y el lenguaje natural para establecer la especificidad del campo del arte. De hecho, con mucha frecuencia los estudios en este ámbito se volvieron, simplemente, investigaciones sobre lo que podríamos llamar una “semiótica visual”.

Un examen cuidadoso y cauto de las posibles direcciones de la disciplina es el que desarrolló H. Damisch⁹ respecto a la semiótica de la pintura.

En su proyecto, dónde estudia la obra como sistema de signos, es necesario, en primer lugar, precisar los dos términos “sistema” y “signo”, ya que si la pintura puede ser analizada como sistema, no por ello es necesario que deba serlo también como sistema de signos.

En lo que se refiere a la problemática del signo, Damisch afirma que en una obra pictórica siempre tendremos elementos discretos organizados como unidades perceptivas, algunas de las cuales serán características de una escuela, de un período, de una organización cultural. Pero la condición de sistema signifiante se lo debe la pintura a la coexistencia en su seno de elementos discretos de naturaleza icónica e indexical con elementos simbólicos externos, lo que para el autor equivale a subrayar que *siempre es el lenguaje verbal el que hace que la pintura sea un sistema signifiante*, volviendo al condicionamiento semántico determinante de la lengua natural sobre el lenguaje visual.

Pero Damisch no cae en el clásico error de intentar aplicar las categorías lingüísticas al sistema “pintura”: este sistema no se deja reducir a unidades, aunque ciertas unidades sean identificables, si bien no interpretables como signos. Damisch plantea, además, que la noción misma de signo debe ser puesta en discusión cuando hablamos de semiótica de la pintura, es decir, de un sistema que no se deja estructurar como código digital.¹⁰

⁸ Lotman, J. y Escuela de Tartu: Op. cit. p. 74.

⁹ Damisch, H.: *Théorie du nuage*. Paris: Seuil. 1972.

¹⁰ Un código se dice «digital» cuando prevé que los propios elementos se oponen recíprocamente de dos en dos.

2.6.1.2. El problema de la traducibilidad

Muchos autores han denunciado los intentos de *traducción*¹¹ de las imágenes a enunciados verbales. La diferencia estructural¹² entre los dos sistemas parece, en principio, desautorizar la traducibilidad para alcanzar la significación; en efecto, al ser ambos modos de expresión de naturaleza radicalmente distinta no puede haber isomorfismo entre ellos. Cualquier intento de traducción es entonces considerado como una usurpación lingüística del significado de las imágenes, suponiendo así que si se respeta la verdadera “esencia” de dicho significado, este debería permanecer “inefable”. Uno de estos autores es Jean Laude, quien sostiene que el tipo de actividad para valorar, rechazar, subvertir o aceptar las imágenes no tiene las mismas características que “aquella actividad que se esfuerza por comprender un texto”. Para este autor los estudios semiológicos sobre el texto que se originan en el Círculo de Moscú primero y en el Círculo de Praga después, no tienen ningún equivalente convincente en las “Ciencias del Arte” (lo cual deja fuera los interesantes intentos de Jakobson o de Mukarovsky, por citar sólo a dos de ellos). El problema, una vez más, radica en que los instrumentos conceptuales del estructuralismo lingüístico no pueden tomarse prestados para analizar las imágenes ya que carecen de la especificidad necesaria para dicho cometido.

“Abordar y considerar un cuadro o un dibujo con instrumentos diseñados para ser utilizados en el estudio de un poema equivale a aceptar el postulado de que el dibujo y el cuadro no son más que medios que dan forma a aquello que puede, con la misma facilidad, ser conformado por un poema.”¹³

En la misma línea crítica se encuentra Pierre Francastel, quien define el “pensamiento figurativo”¹⁴ como un pensamiento que funciona a un nivel diferente del literario o del matemático. Por lo tanto, el instrumento necesario para el estudio de la significación plástica no puede ser tomado de la lingüística. Partiendo de una consideración de Cézanne sobre la pintura, Francastel sostiene que el pensamiento de la mente sobre la pintura opera de manera diferente y característica.

Cézanne, en efecto, entendía la pintura ante todo como un arte óptico. “La materia de nuestro arte está contenido en lo que nuestros ojos piensan”¹⁵, decía. Es llamativo que Cézanne, ya a finales del siglo XIX, hablara de “ojos que piensan”. Manifestaba así, en sintonía con otros

¹¹ Se ha criticado especialmente la tradición del *ékfrasis*, que originalmente se aplicaba a una descripción exacta que pretendía, hasta cierto punto, evocar y sustituir el cuadro mismo. Con el tiempo se convirtió en la costumbre de describir verbalmente el contenido o temática de los cuadros y se aplicó sobre todo en la historia del arte occidental. Esta corriente crítica tiene uno de sus orígenes en Lessing quien, en su *Laocoonte*, postuló la especificidad de cada arte a partir de la distinción entre artes espaciales y artes temporales.

¹² En los capítulos anteriores hemos apuntado muchas de estas diferencias, entre las cuales podemos destacar la inmediatez, continuidad, simultaneidad y densidad de las imágenes con respecto al lenguaje verbal. Ver comentarios sobre Goodman (s.f. 1.4.5.).

¹³ Laude, J.: “Sobre el análisis de poemas y cuadros”. En Monegal, Antonio (ed.): *Literatura y pintura*. Madrid: Arco/ Libros. 2000. p. 98.

¹⁴ Francastel, Pierre: *La figure et le lieu*. Paris: Gallimard. 1967.

¹⁵ Citado en Bozal, Valeriano: *Los orígenes del arte del siglo XX*, Madrid, Historia 16, 1999. p. 40.

contemporáneos suyos como Mallarmé o Manet, un rasgo de la cultura que iba a ser determinante en el pensamiento de la primera mitad del siglo XX: La voluntad de construir un lenguaje nuevo, priorizando lo visual sintáctico a lo verbal semántico que caracteriza al lenguaje común.

La pintura desde ese momento tiende a la autonomía, independizándose del espíritu literario y narrativo que había dominado el campo del arte en épocas anteriores. Se adquiere la conciencia de que nuestro concepto del mundo también se construye a través de nuestras representaciones visuales y la pintura empieza a jugar un papel activo en el proceso. La transmisión de la cultura ya no es herencia exclusiva de la palabra escrita, sino que se conforma en gran medida en las imágenes producidas y consumidas en el ámbito de lo social.

“Nuestros ojos piensan” porque producen e interpretan imágenes. Y esta actividad no es automática, sino que requiere un esfuerzo reflexivo, un esfuerzo que nos permite situarla en el ámbito del arte donde se reflejan los modos de ver desplazados por nuestra voluntad cognitiva.

Parecería abrirse aquí la posibilidad de instaurar un nuevo modelo de pensamiento visual, aliviado de la losa de su determinación lingüística. Esta es la premisa de la que parten numerosos autores formalistas para producir sus críticas a los modelos tradicionales de interpretación (entre los que se incluye la iconología, por ejemplo). Una vez efectuada la crítica, el problema que surge es el de definir cual es entonces el modelo teórico más adecuado (o menos distorsionante) para la interpretación de las imágenes. Es aquí probablemente donde la teoría formalista peca de mayor ingenuidad, aventurando nuevos modelos de poco rigor científico y en algunos casos decididamente arraigados a una mística visual. La crítica a las teorías tradicionales de la interpretación visual nos parece sin embargo estimulante ya que permitió afinar futuros modelos de lo visual. Las corrientes más interesantes en este sentido son, desde nuestro punto de vista, los diversos desarrollos y adaptaciones del estructuralismo lingüístico, desembocando en la semiótica visual y sus sucesivas versiones.

Destacamos también la crítica de L. X. Álvarez que, partiendo del estudio gnoseológico de una ciencia del arte, rechaza de plano cualquier posibilidad de traducción entre los distintos lenguajes de signos por no existir isomorfismos entre las metodologías de sus respectivos campos teóricos.

“Una vez más, la tendencia a atribuir traducibilidad al campo artístico surge de su asimilación al “lenguaje”. [...] Pero la traducción entre lenguas, básica para la constitución de la categoría lingüística, es una especie de transformación si nos mantenemos al nivel del sistema de la *langue*”¹⁶.

Para este autor en vez de una traducción realizamos una transformación que no consiste simplemente en un sistema de equivalencias término a término, sino en un cotejo entre “bloques

¹⁶ Álvarez, Lluís X.: Signos estéticos y teoría. Crítica de las ciencias del arte. Barcelona: Anthropos. 1986. p. 241.

de equivalencia semántica” dentro de las cuales se debe ir recalculando correspondencias. La aplicación de tales transformaciones al campo del arte se debe a un uso irreflexivo de la traducibilidad que no tiene en cuenta sus condiciones y limitaciones y es, por lo tanto, totalmente ajena a la categoría artística.

Las críticas de Laude, Francastel y Álvarez hacia cualquier intento de traducción de textos a cuadros y viceversa, si bien contribuyó a repensar la especificidad de los lenguajes artísticos, parece hoy una obviedad: nadie, a estas alturas, estaría dispuesto a aceptar una simple equivalencia semántica entre imágenes y textos. Sin embargo, no cabe rechazar sin más el papel de la traducción texto-visual ya que tras su aparente trivialidad se esconde un proceso interpretativo complejo, como nos muestra E. Garroni en su aguda revisión del concepto.

Dentro de este primer grupo de críticas al imperialismo lingüístico, nos encontramos también con las de E. Garroni, con las que coincidimos en gran medida. Estas quedan recogidas en su proyecto de construcción de un modelo general de la semiótica¹⁷, que abandone las puras y acriticas transferencias conceptuales de la lingüística y se convierta en una verdadera semiótica general capaz de ocuparse de los fenómenos más difíciles de analizar desde el punto de vista comunicativo y significativo: los lenguajes no verbales y sobre todo los visuales.

Desde una perspectiva epistemológica, Garroni afirma que las disciplinas lingüístico-semióticas están basadas en una estructura científica fuerte, pero que esta estructura, si se la pone a prueba sobre objetos de análisis fugaces como son los estéticos y, más en particular, los que pertenecen a la comunicación visual, no sostiene sus pretensiones universalistas. La semiótica de origen lingüístico no está en condiciones de ofrecer instrumentos operativos eficaces para el análisis del fenómeno cinematográfico, por ejemplo, porque no se presta a ser estructurado en unidades análogas al lenguaje verbal, ni a ser caracterizado como “específico” según la línea dellavolpiana, ni, por fin, a ser asimilable a los sistemas de carácter discontinuo y doblemente articulados.

El desarrollo de una semiótica estética debe ser, entonces, un proyecto de sistemática teórica — todavía por hacer — que se libere del “parasitismo hacia la lingüística general” y elabore conceptos generales aptos para explicar el aspecto comunicativo de las diferentes artes, *considerándolos ya no como “específicos” sino como conjuntos de operaciones productoras de sentido*. Entonces la semiótica encontrará su función, que es la de ser un instrumento de descripción y explicación de los diferentes hechos operativos. O, como dice Garroni, «un discurso metaoperativo». Los enfoques lingüístico-céntricos no pueden dar cuenta de los fenómenos semióticos prelingüísticos debido a un defecto de hipersimplificación. Además vuelven irrelevantes todos aquellos fenómenos semióticos posibles que pueden coexistir con el lenguaje, haciéndolos desaparecer como objetos semióticos específicos, considerados como excedentes superfluos por no cumplir con las expectativas de la omni-formatividad lingüística.

¹⁷ Garroni, E.: *Proyecto de semiótica. Mensajes artísticos y lenguajes no-verbales. Problemas técnicos y aplicados*. (Col. Comunicación visual.) Barcelona: Gustavo Gili. 1998.

Inicialmente Garroni se encuadra en el ámbito de la discusión estética tradicional sobre el problema de la semantividad del arte. Desde fines de los años treinta, a la antigua distinción entre arte del tiempo y arte del espacio, de tradición lessinguiana, se le había agregado en el campo estético una nueva diferenciación entre “semantividad general de las artes” (el arte sería evaluable desde el punto de vista del significado que transportan los signos artísticos) y “asemantividad no sólo de algunas sino de todas las artes” (las artes sustancialmente diferentes del lenguaje verbal que por su naturaleza es considerado con relación al significado). Garroni elige un camino diferente:

“[...] como lo demuestran los hechos, las viejas distinciones se demostraron equivocadas e incapaces de rendir cuentas del significado, es decir, de la capacidad de distinguir «empírico-conceptual» de las zonas críticas del quehacer artístico, irreducibles a una u otra categoría si no es en forma arbitraria”¹⁸.

Pero también, el rechazo de una concepción “semántica” de la semiótica estética como categoría *absoluta*, por la cual se pueda decidir previamente si un arte se clasifica en la casilla de la semantividad o de la asemantividad. El problema, más bien, es el de considerar el significado como un elemento variable de la obra (tanto de arte como no), en la cual no es problema encontrar la esencia de la esteticidad sino, más bien, una *dirección intencional* del quehacer artístico, modificable según las situaciones, y presente en la obra en forma diferente como capacidad de gradación. Es imposible, por lo tanto, considerar la obra de arte fuera del significado.

La relatividad del concepto de «semantividad» del arte se confirma en el hecho de que el arte (como cualquier objeto) está construido como tal por el *análisis*: un análisis semántico construirá un objeto semántico. Esta definición encaja en cierta medida con la noción de *eficacia semántica* que hemos expuesto: únicamente un modo de atención específico es capaz de apelar a una determinada eficacia semántica, como puede ser la textual. De ningún modo será entonces la semantividad una propiedad intrínseca de la obra, sino sólo un producto contingente de su interrelación con el receptor, así el “análisis” será un tipo de *contingencia receptiva*. Por otra parte se confirma que las experiencias artísticas que pretenden la erradicación de la semantividad de la obra¹⁹ no se experimentan en primera instancia desde su significado, lo que es un índice de su existencia en forma relativa y no absoluta.

Garroni reconoce así la omni-formatividad del lenguaje verbal:

“[...] el instrumento más poderoso para controlar, dominar y modificar nuestra experiencia en sus distintas formas, es sin duda el lenguaje verbal, en especial en su función cognoscitiva y en su productividad científica, por la cual es posible una determinación lingüística explícita de los fenómenos naturales y sociales, así como su

¹⁸ Garroni, E.: *La crisi semantica delle arti*. Roma: Officina. 1964. p. 119. (traducción propia)

¹⁹ Piénsese por ejemplo en el Op Art o la pintura neo-expresionista alemana. Lo cual no significa que no tengan una significación sintomática, si pasamos, por ejemplo, de su experiencia estética a un nivel de análisis cultural.

conocimiento cada vez más adecuado.” [La función cognoscitiva del lenguaje verbal consiste, en definitiva, en:] “una manera de hacer hablar la realidad, [o en] una manera de introducir en el fluir indiferenciado e infinitamente ambiguo de la realidad [...] algunas opciones, unas determinadas direcciones de lectura, que nos permiten captar la realidad como algo determinado e inteligible.”²⁰

Pero también reconoce que este papel le ha sido atribuido culturalmente, a pesar de que ya no podamos prescindir de él:

“Ahora bien, sin negar lo que tenga de indiscutible estas afirmaciones, podemos preguntarnos si la supuesta omni-formatividad no supone a su vez una predisposición anterior: la de la “centralidad” del lenguaje verbal, en relación a toda otra forma de comunicación e incluso de conocimiento.”²¹

El lenguaje entonces nos permitiría entroncar con unos modos ya elaborados culturalmente de percibir y comprender la realidad; es decir que proseguimos un “discurso” que la realidad –implicada ya en una red de experiencias estructuradas– nos ofrece. El lenguaje verbal asume en Garroni la “sustancia cognoscitiva” de las imágenes cuya significación elemental sería la “figuratividad” (la denotación de figuras en la imagen).

“[...] la imagen, aunque dirigida a la figuratividad, no puede abolir totalmente aquel contenido de conocimiento (sustancia cognoscitiva), al que estaba ligada por el hecho de surgir, no de una reproducción en bruto del fenómeno, sino por una consciencia, y como contenido de consciencia.”²²

Nosotros extendemos esta vinculación cognoscitiva a cualquier experiencia visual, y no sólo las que surgen por voluntad de una consciencia en la fase de producción²³, ya que la emergencia de la “sustancia cognoscitiva” está conectada a la *contingencia receptiva* y, como veremos más adelante, al significado *atribuido*.

El “significado” en los sistemas no lingüísticos, que ha sido uno de los desencadenantes de esta investigación, quedaría definido de la siguiente manera:

“[...] el “significado” no se confunde con lo “conocido”, de que es portador el lenguaje verbal en su función cognoscitiva dominante; aunque entre ellos existirá siempre una interrelación necesaria. El significado es sencillamente lo que se puede coordinar con

²⁰ Garroni, E.: *Proyecto de semiótica. Mensajes artísticos y lenguajes no-verbales. Problemas técnicos y aplicados*. (Col. Comunicación visual.) Barcelona: Gustavo Gili. 1998. p. 62.

²¹ Garroni, E.: Op. cit. p. 269-270.

²² *Ibidem*. p. 139.

²³ Con lo cual volveríamos a la intencionalidad como noción central del significado, a la división de las imágenes en naturales y artificiales, y dentro de las artificiales en motivadas y arbitrarias, distinciones que no nos parecen relevantes desde el punto de vista de una semántica atribuida.

una forma y en este sentido se presenta como *disponible* para las determinaciones más variadas y las coordinaciones posibles.”²⁴

Ahora bien, una vez definido el “significado no verbal”, queda por saber cual es el mecanismo interrelacional que lo hace posible, y aquí la noción de “traducción”²⁵ en Garroni ocupa un lugar central. Su crítica al imperialismo lingüístico, y su “defecto de hipersimplificación de la comprensión de los fenómenos semióticos prelingüísticos”²⁶, no excluye, sorprendentemente, la posibilidad de traducir al lenguaje cualquier manifestación no verbal:

“[...] no hay duda de que no hay nada que sea “intraducible”; y desde luego ya lo hemos admitido cuando declaramos que si queríamos explicar o conocer algo, nuestro instrumento principal ha de ser necesariamente el que nos ofrece el lenguaje verbal.”²⁷

El problema que levanta Garroni con mucha agudeza, y del que no se habían percatado otras teorías lingüístico-céntricas anteriores, es que traducir no es todavía comprender, sino sólo una parte del proceso. En efecto, “traducir” es “establecer equivalencias” (y diferencias) entre sistemas seleccionados de sistemas lingüísticos y semióticos diversos (incluyendo los sistemas de valoraciones sociales, o discursos culturales), en un intento de reproducir la significación contenida en “los códigos de salida”. Naturalmente, la operación de traducir implica una operación cognoscitiva ya que siempre se produce una reformulación de dichos “códigos de salida”. El “traductor” – intérprete- podrá entonces:

“[...] simplemente restituir un código artificial impropio que se propone como un conocimiento del supuesto código-objeto, e hipotizar una traducción impropia en términos de interpretación cognoscitiva. En algunos casos [...] uno de los síntomas más importantes que puede tener a su disposición, será la *acción de perturbación*, que un fenómeno semiótico no lingüístico puede ejercer sobre un fenómeno lingüístico concomitante.”²⁸

Estamos muy cerca de lo que hemos descrito en los capítulos anteriores como *relación dinámica*, donde la significación se da como una eficacia semántica textual producto de un *diferencial* entre el interpretante designativo y el interpretante conceptual, sólo que aquí el diferencial se produce

²⁴ *Ibidem.* p. 264. El subrayado es nuestro.

²⁵ En las semióticas de la cultura también se toca el tema de la traducibilidad entre sistemas pero desde un enfoque transformacional y no semántico. El análisis de las relaciones intersistémicas entre arte y cultura sostiene que entre elementos de diferente magnitud como la cultura, el arte en general, las artes particulares y el texto artístico, hay una relación de isomorfismo: éstos se asemejan no sólo en la función sino también en la estructura. Si esto es cierto, así como se da una retórica de lo verbal se podrá tener una retórica isomorfa de lo no verbal. Pero no porque exista una “traducibilidad” directa y unívoca entre los dos sistemas, sino porque existen transformaciones intersistémicas. Las transformaciones garantizan, por un lado, la circulación cultural entre los diferentes sistemas, y por el otro también la creatividad de esas mismas transformaciones.

²⁶ *Ibidem.* p. 271.

²⁷ *Ibidem.* p. 271.

²⁸ *Ibidem.* p. 274.

entre el “código de salida” y el “código artificial impropio” de la traducción. Queremos insistir en que, en ambos casos, no existe una significación propia o preestablecida en los objetos u imágenes, sino que esta se conforma en el juego interpretativo como un *diferencial*.

De nuevo, nos encontramos aquí ante una *eficacia semántica* como respuesta al requerimiento de un determinado régimen epistemológico occidental que determina lo que se entiende comúnmente como “significación”, y acaba institucionalizándolo como tal, sin que de ningún modo se agote la diversidad y pluridimensionalidad de la significación de las imágenes por ejemplo, en cuanto a capacidad de modelización de la realidad o como huella experiencial en la construcción de subjetividades, como veremos en la tercera parte de esta tesis. Aún así, siendo el modelo de significación más al uso del que disponemos, y actuando además como metalenguaje o “traductor” de otros posibles sentidos de la significación, conviene darle un trato preponderante en los procesos semióticos.

Garroni, por fin, si bien reconoce la existencia de “lenguajes no verbales” cuyas semióticas específicas estarían todavía por construir –como los lenguajes emotivos y afectivos no fácilmente traducibles al lenguaje verbal; o también otros sistemas pre-semióticos coordinados con la experiencia social en otras formas como pueden ser la diversidad de percepciones del “espacio vital”, culturalizado diversamente según “las valoraciones de comportamientos o éticas”– requieren de momento la interrelación lingüística como modo de observación de su especificidad.

“¿Por qué estos lenguajes no han de escapar en cierto grado a su peculiaridad? Ciertamente, no en el sentido de que no sean cognoscibles, [...] sino simplemente en el sentido de que no son traducibles [...]. Y la razón es precisamente la siguiente: que el criterio de competencia que rige su realización [...] no se expresa inmediatamente como criterio de competencia lingüístico [...], sino como un criterio de competencia semiótico no lingüístico (precisamente emotivo-afectivo, espacial, musical, figural, práctico o ético, etc.) quizá susceptible de ulteriores especificaciones y presente como tal en el “parlante” [...], aun pudiendo ser observado por medio de las alteraciones que provoca en los intentos de reformulación verbal.”²⁹

Entendiendo aquí los “intentos de reformulación verbal” como los efectos “impropios” de la traducción verbal. Nosotros, independientemente de la viabilidad de construir unas semióticas particulares no lingüísticas, nos quedamos aquí con la sugerente idea de la “traducción”, como *reformulación de lo visual en el lenguaje verbal*.

El historiador del arte M. Baxandall³⁰ mantiene una postura similar a la de Garroni con respecto a su noción de *traducción*, sin embargo, su postura, al no contemplar otra posibilidad de acercamiento a lo visual, le coloca directamente en el centro de las críticas al imperialismo

²⁹ *Ibidem.* pp. 281-282.

³⁰ Baxandall, Michael: *Modelos de intención. Sobre la explicación histórica de los cuadros.* (1985). Madrid. Herman Blume. 1986.

lingüístico. Se trata en efecto de encontrar alternativas al problema del ékfrasis, sin perder de vista la necesaria interrelación que las imágenes reclaman con el lenguaje visual, y esto a pesar de que este autor sostiene que las obras de arte no dejan de ser, en esencia, inefables. Las descripciones, o traducciones verbales, actúan como *estimulantes* necesarios para la reflexión sobre el arte. La obra tiene una vida propia, independiente de los discursos verbales, que requiere “presencia” y “lectura visual”. Pero Baxandall no intenta siquiera establecer los fundamentos de lo que podría ser el lenguaje visual de las obras para poder identificarlo e interpretarlo adecuadamente, sino que se limita a reconocer la imposibilidad de su establecimiento y la dependencia inevitable de las imágenes con los discursos. Alude para ello a las teorías analíticas de A. C. Danto para el que sólo los fenómenos cubiertos por una descripción son susceptibles de explicación. El lenguaje verbal sería entonces el mediador necesario para alcanzar una comprensión de nuestro *pensamiento sobre las imágenes*, gracias a su potencia omni-formativa: relacionar, ordenar, seleccionar conceptos a partir de las inferencias sobre la intencionalidad de la obra. El lenguaje debe entrar en una relación simbiótica con el cuadro, en una dialéctica de iluminación y corrección mutua. Un “comentario erudito” sobre un cuadro sería entonces:

“un acto no de información sino de demostración en su presencia, su sentido es en gran medida ostensivo, es decir, depende de que [...] le otorguemos precisión por medio de una referencia recíproca entre palabra y objeto”³¹.

En resumen, la significación visual sólo puede alcanzarse como traducción metalingüística de lo visual por lo verbal (que siempre será pobre e inexacta), teniendo en cuenta que si el verdadero significado de las imágenes no puede “ser dicho”, no merece la pena tenerlo en cuenta. A pesar de lo sugerente de la idea, ésta se agota en su circularidad (perpetuo vaivén entre la percepción y la descripción), al ser sólo la presencia silenciosa del cuadro la que otorga sentido a la descripción verbal. Sin la identificación de anclajes imprescindibles en la imagen, el poder “ostensivo” del lenguaje es poco más que un gesto vacío, que apunta sin tener objeto. Precisamente esta idea es una de las más polémicas y criticadas por dar pie al llamado “imperialismo lingüístico” sobre lo visual.

2.6.1.3. Intertextualidad frente a codificación icónica

La idea de una semiótica de la intertextualidad, desarrollada sobre por U. Eco y O. Calabrese entre otros, se desarrolla en sus inicios como una reacción al imperialismo lingüístico. El significado de una imagen no puede equipararse a una serie de significados parciales y aislados debido a la simultaneidad espacial con la que aparecen todas sus relaciones. Frente a la rigidez de la codificación lingüística Eco prefiere el modelo del *texto*³², donde pueden cobrar sentido

³¹ Baxandall, M.: Op. cit. p. 45.

³² Tomamos la palabra en su sentido etimológico: del latín *textum*, tejido, y, por lo tanto válido para cualquier clase de lenguaje.

los enunciados unos respecto de otros. La imagen funciona como una unidad compleja de sentido. Su significado se suele descubrir *simultáneamente*. Contrariamente a sus códigos de significación, que son relativos al campo de estudio al que sometemos la imagen, sus reglas de interpretación hay que buscarlas en el texto mismo porque *están previstas ya en la propia obra*.

Como vimos en el capítulo 2.4., el “texto”³³ es una entidad comunicativa percibida como autosuficiente y caracterizada por un funcionamiento que Eco compara a “una máquina semántico-pragmática que pide ser actualizada en un proceso interpretativo, y cuyas reglas de generación coinciden con sus propias reglas de interpretación”³⁴. La pintura sería entonces un “texto icónico” que más que depender de un código, lo “*instituye*”. Este código de segunda “generación se instituye sobre otro precedente donde la experiencia perceptiva ha quedado sistematizada”³⁵. Se trata entonces de partir del examen de estructuras complejas y sistémicas, en lugar de hacerlo de la búsqueda de elementos mínimos que se combinen a niveles de complejidad creciente. Pero veamos por qué la noción de texto, aunque sea tomada en un sentido genérico, se muestra de gran utilidad para una semiótica del arte.

“En primer lugar, permite detener el interrogante sobre si el arte es un sistema o no lo es, e igualmente analizar cada obra desde un punto de vista semiótico. En síntesis: a un movimiento analítico que se movía improductivamente del más pequeño (las «unidades mínimas») al más grande (las configuraciones), se lo puede sustituir productivamente por un movimiento que va del más grande al más pequeño sin perjudicar ningún nivel de análisis.

En segundo lugar, permite recuperar el sentido de la historicidad de los códigos, precisamente porque —gracias a nociones como la de «enciclopedia»— un texto siempre es texto-en-la-historia.

Tercera ventaja: la noción de texto permite superar momentáneamente el escollo que constituye el problema del referente de los «signos visuales», precisamente porque la perspectiva que se elige es la de la organización de la máquina textual según la óptica de la cooperación interpretativa, en cuyo interior el problema del referente se presenta como puramente estratégico y no epistemológico.

Última, y fundamental, ventaja: la noción de texto permite abandonar la búsqueda improductiva de los específicos, desde el momento en que no se puede interpretar cada

³³ Aproximadamente en la misma época surge otra noción de “Texto” en el campo de la semiología. R.Barthes introdujo esta noción frente a la de obra para señalar una nueva sensibilidad hacia las redes de intermediación, una consciencia de la relacionalidad entre unas y otras obras, y entre esas obras y los tejidos del imaginario social; de modo que una obra es inapreciable e impensable si no es como efecto de ese tejido.

³⁴ En este sentido, obviamente son *textos* los cuentos y las novelas, pero también los mensajes publicitarios, las fotografías, las arquitecturas, las representaciones teatrales, los filmes, *las obras de arte*, etc.. Eco, U.: *Lector en fábula*. Barcelona: Lumen. 1981.

³⁵ Eco, U.: *Tratado de Semiótica General*. Barcelona: Lumen, 1981, p. 348.

texto como una entidad que se autosostiene, sino como una entidad que continuamente reclama otros textos, otras experiencias del autor y del lector, independientemente del soporte material con que han sido realizados.”³⁶

En este sentido, Eco, en la segunda parte del *Tratado*³⁷, propone los principios generales de una semiótica de la “producción del signo”. En ella, se abandona la idea de unas *tipologías de los signos* (entre las que se situarían los cualisignos; sinsignos y legisignos), a las que se le reconoce una importancia muy relativa desde la perspectiva de la semiótica textual, por lo menos en el sentido en que ella no depende tanto del estatuto existencial de los signos mismos como de la forma en que es producida la *junción semiótica*, que es una correlación (de dimensión variable) entre el plano de la expresión y el plano del contenido.

En nuestra opinión, el abandono de los específicos en las distintas semiosis visuales no es deseable cuando se desea analizar una determinada función concreta de las imágenes, como puede ser la interrelación con los discursos verbales que nos hemos propuesto aquí. Si bien es cierto que la especificidad no se aloja ya en los signos materiales sino en sus relaciones y en los modos de atención que les prestamos, no podemos obviarla sin más, so riesgo de ignorar, por ejemplo, los diferentes modos de recepción de las prácticas artísticas con respecto a otras producciones visuales. Lo que propone el modelo del texto es, sin embargo, eficaz dentro de una semiótica general que quiera ocuparse de una “significación sintomática”, correspondiente a la recepción y a los usos de los signos como discursos culturales *semantizados*, es decir de una semiótica esencialmente pragmática. Pero aunque sea más engorrosa para describir una semiótica general, la distinción entre tipos de signos (*cualisignos; sinsignos y legisignos*) es fundamental para detallar algunos procesos concretos de las imágenes, como los que corresponden a una semiótica de la significación estructural.

2.6.1.4. Metáforas visuales

Las metáforas han sido tradicionalmente uno de los tropos más utilizados del lenguaje verbal, sin embargo existe una creencia muy extendida, tanto popular como teórica, que atribuye a las imágenes la capacidad de metaforizar. Pérez Carreño cuestiona esta posibilidad que, una vez más, tiene su origen en el abuso de la aplicación del modelo retórico-lingüístico a las imágenes. Para Pérez Carreño esta cualidad de las imágenes se debe a:

“[...] su poder para crear visiones del mundo nuevas, para renovar nuestra visión antigua del mundo, recuperar sensaciones perdidas frente a objetos cotidianos, explorar analogías o parecidos de familia, Como en una metáfora, en las imágenes reconocemos objetos pero los percibimos bajo aspectos novedosos. Como las metáforas, las imágenes

³⁶ Calabrese, O.: *El lenguaje del arte*. Barcelona: Paidós. 1985. p. 178.

³⁷ Eco, Umberto: *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Lumen. 1985.

nos proporcionan visiones, que, en cuanto son comprendidas, son imposibles de desterrar.”³⁸

Una imagen, como una metáfora, exige una interpretación, y el resultado, en algunas ocasiones, puede convertirse en una “forma de ver” habitual, ya sea como estereotipo o como paradigma, “tiene sentido decir que no había niebla en Londres antes de Whistler”³⁹. A base de reiterar un hábito de ver, algunas imágenes metafóricas transmiten significados de modo lingüístico, es decir incorporando una sintaxis (por mínima que sea) o ciertos códigos léxicos. Así la representación de una calavera en el contexto de la pintura de “vanitas” no significa una muerte concreta, sino la muerte (como deterioro ineluctable del cuerpo con el paso del tiempo).

El problema de algunos análisis semióticos basados en el modelo lingüístico es ignorar que el reconocimiento de una ordenación discursiva requiere efectuar antes (o a la vez) una interpretación de la imagen; lo que significa percibir un orden visible previo. Es decir que la ordenación lingüística no ha determinado el “significado primario de la imagen en su conjunto”, como ocurre con la sintaxis de una oración. Según Pérez Carreño, esta dificultad en mantener la analogía entre metáforas verbales y visuales se debe a la indistinción entre *significado* y *uso* con la que trabajan los análisis semióticos lingüístico-estructurales, ya que no suelen prestar demasiada atención a los procesos pragmáticos de la imagen.

La propia noción de “texto”, tanto en la semiótica de la producción de Eco como en la semiótica de la cultura de Lotman, parece afectada por un excesivo “efecto de lectura”, privilegiado por la misma sobredeterminación lingüística que pretendían superar. Así, la interpretación consiste para el “lector” en señalar isotopías, recorridos de “lectura”, lugares de significado que sustituyen a las unidades mínimas en el texto-imagen, pero que deben ser actualizados en cada “lectura”. Según la teoría de la lectura de Eco, La intertextualidad, que cualquier teoría literaria mantiene, necesita ser aplicada al caso de los textos visuales: un texto necesita ser actualizado en una lectura para convertirse en significativo. Como advierte Pérez Carreño:

“[...] la explicación icónica del texto en Eco sólo alude a dos cuestiones: la pertinencia de la forma de la expresión y el mecanismo de interpretación. Insisto en ello porque elude las espinosas cuestiones referentes a la simultaneidad de la imagen frente a la temporalidad del discurso verbal y a su inmediatez frente al carácter mediato de los lenguajes naturales.”⁴⁰

Incluso en el nivel pragmático en el que se sitúa, la semiótica toma prestados los modelos teóricos de la literatura, es decir aquellos disponibles para una construcción teórica coherente del concepto de “texto” (literario, artístico o teatral), eludiendo una vez más algunos de los aspectos

³⁸ Pérez Carreño, Francisca: “Imágenes y metáforas: una relación no tan feliz”. En *La Balsa de la Medusa*, nº 50. 1999. p.142.

³⁹ Pérez Carreño, Francisca: Op. cit. p. 143.

⁴⁰ Pérez Carreño, Francisca: “La imagen en el texto.” en *La Balsa de la Medusa*, nº 19-20. 1991. p. 97.

más característicos de las imágenes, como son la simultaneidad o la inmediatez. Las *competencias del intérprete de las imágenes tienen de nuevo una naturaleza lingüística*, y su conocimiento semántico tiene la forma de una enciclopedia en la que están previstas las relaciones semánticas y sintácticas de los términos entre sí. Al final, todo parece indicar que la semiótica no puede (ni le interesa) emanciparse del modelo lingüístico, siempre acaba encontrando en él un referente estructural con respecto a los procesos de semantización. Lo cual nos hace pensar que el lenguaje está íntimamente integrado en cualquier proceso de significación, y apoyaría la hipótesis de la interrelación que hemos analizado en el capítulo 2.5.

2.6.1.5. La condición semiótica de la pintura

Norman Bryson⁴¹, por su parte, construye una teoría histórica de la mirada (y no ya del arte) a partir de la crítica al perceptualismo y de la aplicación rígida de la semiología a la pintura. Este nuevo enfoque teórico, al que podríamos llamar “*semiótica de la visión*”, constituye una de las aportaciones más destacables de los últimos veinticinco años a la semiótica pictórica. En vez de centrarse en los procesos de producción de signos y sus mecanismos de significación intrínsecos, Bryson analiza la visión como un *lugar* –y no ya un *objeto* como sería el caso del signo visual– donde confluyen tanto los discursos y contextos de la recepción (sistema de la cultura), como el “cuerpo” del sujeto (valor-uso práctico de la pintura), y los efectos de la codificación de las imágenes y sus categorías denotadas (semiótica estructural); es decir un lugar de interacción entre prácticas políticas, económicas y significantes. Sólo la determinación de dicho *lugar* puede arrojar luz sobre los mecanismos de sentido de la pintura en un momento histórico determinado. La mirada no puede ser entendida sino como el resultado del trabajo de la interpretación de un sujeto históricamente determinado y “corporalmente” productivo (creativo). Esta postura metodológica entronca con el enfoque horizontal adoptado por los Estudios Culturales sobre la visualidad (o Estudios Visuales) que se vienen desarrollando principalmente en Estados Unidos (s.f. 3.2.).

Según Bryson, el “error intelectualista”⁴² que se comete en las disciplinas estructuralistas más rígidas consiste en tratar la significación visual como conocimiento/ información, es decir como algo controlable dentro de un campo epistemológico determinado, obviando su interrelación con otras funciones socio-culturales, como puede ser el (también) potencial estereotipizador de las imágenes para alcanzar ficciones de “uso-valor” *práctico*. Esta organización instrumentalista de la imagen en la “semiología formalista” no reconoce el carácter imprevisible del trabajo del “cuerpo”, precisamente porque necesita controlarlo, fijando las metas hacia las cuales debe encaminarse su producción. Así, por ejemplo, el *estereotipo visual* no es sólo uno de los modos de denotación de las imágenes –que además, según la teoría semiológica, fracasaría en su intento de

⁴¹ Bryson, Norman: *Visión y Pintura: La lógica de la mirada*. Madrid: Alianza. 1991.

⁴² Bryson, Norman: Op. cit. pp. 164-165.

comunicar un general debido a la confusión de lo concreto como efecto de connotación que se produce en cualquier imagen- sino también, en una dimensión social más amplia, el estereotipo visual es un *proceso de consenso* para alcanzar una legitimación ventajosa de determinadas prácticas dentro de un grupo humano; cumple también con una *intención reguladora* para recordar los términos del contrato social; y por fin, genera *criterios de identidad* para lograr la cohesión social del grupo.

El texto de Bryson arranca con la crítica al perceptualismo de Gombrich. Desmonta la idea de la pintura como simple “registro de una percepción”⁴³, aunque esta percepción no sea una simple concesión al ojo inocente sino que esté codificada y construida con arreglo a convenciones. El acto de reconocimiento perceptual siempre es producción de sentido: la pintura tiene una dimensión social y una realidad como signo.

La consideración semiótica de la pintura es la forma de luchar contra el tópico de la “actitud natural” (mimetismo) en la cual la pintura realista actuaría como registro isomórfico de la realidad, ocultando y manipulando su condición de signo. La noción de realidad como concepto dado, trascendente e inmutable, según la tradición husserliana, debe ser revisada a favor de una noción provisional de la realidad, como producto de la actividad humana ejercida bajo específicas condiciones culturales. El “lenguaje pictórico”, como cualquier otro lenguaje, no es entonces el medio para conocer dicha realidad (por mimetismo, aunque el “estilo” sea imperfecto) sino el instrumento cultural de su construcción. Así la pintura realista sería el instrumento para generar los hábitos de percepción necesarios a la actitud natural; la ocultación de la juntura entre el mundo natural y el mundo cultural. Observada desde una semiótica de la visión, la pintura pasa de ser percibida como “copia esencial” a entendida como el instrumento que posibilita la “naturalización de la realidad”⁴⁴ en unas sociedades determinadas.

Bryson, a pesar de reconocer el papel fundamental de la semiología para la desmantelación de la actitud natural y del perceptualismo, manifiesta la necesidad de su profunda revisión para lograr la interacción de su sistema con el mundo “exterior”:

“[...] nuestras ideas de lo que son los signos y de cómo operan son el legado del fundador de la “ciencia de los signos”: Saussure. También esta es una herencia problemática. La concepción saussuriana del signo es exactamente el instrumento que necesitamos para cortar los nudos del perceptualismo. Pero si aceptamos a Saussure sin crítica, terminamos con una perspectiva tan rígida e inservible como la anterior, una perspectiva en la que *el significado del signo está definido enteramente por medios formales, como el producto de oposiciones entre signos dentro de un sistema cerrado.*”⁴⁵

⁴³ “A la pregunta ¿qué es una pintura?, Gombrich resonde que es el registro de una percepción. Estoy convencido de que esta respuesta es fundamentalmente errónea.” Bryson, Norman: Op. cit. p. 14.

⁴⁴ *Ibidem.* p. 32.

⁴⁵ *Ibidem.* p. 14. La cursiva es nuestra.

La pintura, en este sentido, no puede someterse a un sistema estructuralista tan rígido, incapaz de dar suficiente cuenta de las fuerzas externas que actúan sobre ella; a estas fuerzas podemos denominarlas “*efectos de la visión*”. En este sentido se revela fundamental la consideración del espectador como un *sujeto histórico* (y no “*dado*” como en Gombrich);

“[...] su papel, y el tipo de participación que de él se solicita, están contruidos por la propia imagen, y el espectador que va implícito en el arte religioso medieval es bastante diferente del que implica Rafael, y diferente a su vez del que implica Vermeer.”⁴⁶

De este modo, la *competencia artística* de un sujeto no es independiente de la imagen que contempla, sino que, en parte, viene ya “*implícita*” en la obra. Para dar cuenta del sentido, no basta con aplicar el método lingüista estructuralista basado en oposiciones binarias (lineal/curvilíneo; vertical/horizontal; expansión/contracción; arriba/abajo; este mundo/otro mundo; cultura/naturaleza; etc.). Aún cuando un análisis de estas características fuera capaz de describir la arquitectura global de los códigos tácitos en la imagen, los elementos aislados por el análisis, al hallarse abstraídos de su contexto material, no poseerían directamente una dimensión semántica. En este paso *de la morfología a la semántica* se da la “*aplicación confusa e intuitiva de un modelo lingüístico a un material no lingüístico*”⁴⁷. Incluso un lingüista deberá necesariamente comprobar las *competencias* del hablante y la correspondencia del material visual con las reglas del lenguaje. En *la elusión de la competencia podemos advertir la incapacidad de la semántica formalista para concebir un conocimiento visual* (o mítico, o de cualquier valor representado) *de los sujetos, que no sea o bien una participación inconsciente y mística de unos valores o comportamientos sociales, o bien una comprensión codificada del análisis estructural*, cuando en realidad se trata de un *conocimiento práctico*:

“[...] un conocimiento adquirido gracias al ejemplo de la sociedad, e inseparable, en la experiencia de sus poseedores, del caso concreto; su estructura no puede abstraerse de las situaciones en que se revela de *perfil*, es decir inmanente a su materialización contextual.”⁴⁸

La propensión formalista a tratar la estructura como si fuera información y a considerar lo que podría ser solamente un rasgo de comunicación como si fuera significación, ignora que el sujeto del análisis introduce en el objeto el principio de su propia relación con ese objeto. Bryson pone el ejemplo concreto de Barthes y su *Sistema de la Moda*⁴⁹ para mostrar como el “*error intelectualista*” actúa de forma interesada para eliminar la *práctica*:

“El fallo de Barthes en *Système de la Mode* al no consultar ni a los diseñadores ni a los usuarios de la moda para poner su análisis a prueba vicia y desacredita todas las

⁴⁶ *Ibidem.* p. 15.

⁴⁷ *Ibidem.* p. 85.

⁴⁸ *Ibidem.* p. 84.

⁴⁹ Barthes, Roland: *Sistema de la moda*. Barcelona: Gustavo Gili. 1978.

generalizaciones que propone en ese “sueño de cientifismo”, aunque ese prescindir de la competencia como criterio puede tomarse como sintomático de la estrategia estructuralista, y de su gran imperativo: eliminar la práctica.”⁵⁰

Se puede apreciar en esta cita lo que será uno de los frentes abiertos contra el estructuralismo francés por la crítica americana: el refugio en el metalenguaje intelectualista para protegerse de la “mirada peligrosa”, que inevitablemente se asienta en las prácticas del ver; lo que también se ha venido a llamar el “temor al ocularcentrismo”⁵¹. Detrás de los planteamientos semiológicos intelectualistas estaría la voluntad de contar una supuesta manipulación “forzada” de la imagen desde los ámbitos de un poder autoritario. Retomaremos este asunto en la última parte de este capítulo.

Para terminar queremos destacar que tanto la semiótica icónica como el problema de la referencialidad del icono por semejanza, que tanta polémica suscitaron, toman en Bryson un giro novedoso al reformularse desde el enfoque de la teoría de la visión. Aquí, el “efecto de realismo” se convierte, ya no en un problema de codificación, sino en un efecto de los “metadiscursos” inscritos en la mirada actuando sobre los discursos de la pintura.

Para acabar de una vez con la metafísica del “significado oculto en la pintura” -o cualquier imagen producida en general- (s.f. 2.2), es necesario superar tanto las fenomenologías de causalidad con una supuesta realidad exterior nunca alcanzable (procesos nouménicos), como los formalismos semánticos cerrados o las tautologías de las semióticas estructuralistas. La variabilidad del contexto material en sus dos dimensiones, tanto los discursos sociales vigentes como los “usos-valor” prácticos, debe ser incorporada al lugar global de la significación. En el esquema semiótico (s.f. Figura 39) descrito en el capítulo 2.4., la polisemia del contexto social aparece simplemente localizada en la acción de los interpretantes que operan en la *relación dinámica*; mientras que la acción inmanente del “cuerpo” tendría un equivalente aproximado en la indeterminación de los *qualia* y la *semiosis privada*. Aún así, permanecen sin explicación muchos de los procesos particulares que se presentan en la confluencia de estos mecanismos, así como la relevancia de la contaminación y residuos que producen las prácticas en una teoría general de la significación (s.f. 2.7.).

⁵⁰ Bryson, Norman: Op. cit. p. 86.

⁵¹El mayor exponente de esta crítica es sin duda Martin Jay. Jay, Martin: *Downcast Eyes. The denigration of vision in twentieth-century french thought*. Berkley: Univ. Of California Press. 1993. Existe una traducción de parte de este texto en: Jay, Martin: “Devolver la mirada. La respuesta americana a la crítica francesa al ocularcentrismo”. En *Estudios Visuales* 1, noviembre 2003. pp. 60-81.

2.6.2. La imposibilidad de una semiótica del arte

Sin extendernos en este punto, no queremos dejar de mencionar tres posturas más radicales recogidas por O. Calabrese en *El lenguaje del arte*⁵², que negaron la posibilidad de una semiótica artística en los años sesenta. Nos parecen interesantes porque ampliaron el debate sobre la posibilidad de sistematizar una ciencia del arte. Aún siendo la vía que menos hemos explorado, pensamos que dichas posturas padecen de una inconsistencia notable; en general se fundamentan en tópicos de la imagen como la idea de “expresión pura de la pintura”, y suelen carecer de una metodología clara y consistente para explicar los procesos de significación de la imagen.

Entre lo que negaron esa posibilidad se encuentra por ejemplo Morpurgo-Tagliabue⁵³ quien, en la línea de Susanne Langer, a lo sumo se dedica a declarar que el arte no posee estructura comunicativa, no es signo, no es código, no es sistema y que, por lo tanto, no debe ser tratado con métodos lingüísticos. Su esencia sería presentativa y no representativa como en el caso del lenguaje verbal.

En otro ámbito, como es el de la asociación de las categorías de la lingüística general al análisis de las obras de arte, un lingüista, Georges Mounin y un teórico de la estética, René Passeron⁵⁴, son, en cambio, muy críticos. Para los dos franceses, la pintura, por ejemplo, no tiene como objetivo primario la comunicación sino la pura expresión autorreflexiva, lo que elimina la posibilidad de llamarla “lenguaje”. El autor considera que el objeto pictórico pertenece a un conjunto que escapa al territorio de la semiología, ya que en la medida en que la pintura, como arte y como comunicación, no deja de buscarse a sí misma, escapa al dominio de los sistemas semiológicos. A pesar de esta declaración de principios, los problemas planteados por Passeron en sus análisis de la obra pictórica siguen siendo muy pertinentes para un proyecto de semiótica de las artes.

También es significativa la postura sobre pintura y lenguaje en clave antisemiológica de Georges Mounin⁵⁵. Efectivamente, mientras Passeron rechaza la cómoda metáfora, este autor, en vez de exponer primero si la pintura es o no es lenguaje y luego pasar a la demostración de una u otra tesis, busca, sobre todo, definir a la pintura misma. Después de describir las condiciones de elaboración de un cuadro, Mounin llega a la conclusión de que la obra, aunque sea considerada como objeto, existe no sólo como objeto sino como una cosa que transmite otra cosa a alguien, por lo tanto, como medio de comunicación. En este punto, sin embargo, distingue entre función de comunicación como la que tiene el lenguaje verbal y función de expresión. La expresión transmite algo sólo como resultado de una conducta humana interpretable, y la pintura es, precisamente, expresión. El llamado «signo pictórico» inventado por el pintor, encontraría realmente un significado sólo *a posteriori* en la comunidad de experiencias emocionales entre pintor y espectador de su obra.

⁵² Calabrese, O.: *El lenguaje del arte*. Barcelona: Paídos. 1985

⁵³ Morpurgo-Tagliabue, G.: “L’arte è linguaggio?”. En *Rivista di Estetica*, 11. 1968.

⁵⁴ Passeron, R.: *L’oeuvre d’art et les fonctions de l’apparence*. Paris : Plon. 1962.

⁵⁵ Mounin, G.: *Introducción a la semiología*. Barcelona: Anagrama. 1972.

Por fin, el hecho de que la obra asuma un significado *a posteriori* de la relación entre el pintor y el ámbito del receptor, confirma la presencia de la obra en el cuadro de las ideologías, y es posible dar razón de ese significado a través de un análisis antropológico.

2.6.3. La crítica general al logocentrismo occidental

2.6.3.1. ¿Estructuralismo versus ocularcentrismo?

Como ya observamos con el “error intelectualista” en Bryson, la tradición estructuralista francesa, y más tarde la postestructuralista, parece haberse atrincherado en un textualismo radical frente a una cierta presencia “turbia y engañosa” de la imagen. Martin Jay, historiador de las ideas, como el mismo se denomina, ha escrito un largo y profundo ensayo sobre esta cuestión⁵⁶, del cual queremos señalar algunas consideraciones que nos parecen de interés, aunque pueda resultar algo tangencial al tema de esta tesis. Pensamos que podrían esclarecer, o por lo menos darnos unas pautas de reflexión, sobre los orígenes y razones “tendenciosas” de algunas teorías que han privilegiado la sobredeterminación lingüística.

M. Jay explica que un gran número de artistas y pensadores franceses⁵⁷ del siglo XX ha dirigido una despiadada crítica al dominio de la visión en la cultura occidental. El efecto acumulativo de este cuestionamiento al ojo se puede entender como un desafío radical al conocimiento tradicional que situaba a la vista como el más noble de los sentidos.

“De hecho, debido a su estatus hegemónico en la cultura occidental, la vista ha sido culpada de gran parte de lo sucedido a lo largo de la historia, desde una filosofía inadecuada y una religión idólatra hasta una política perniciosa y una estética empobrecedora.”⁵⁸

En muchas ocasiones el lenguaje se ha mostrado como un antídoto ante esta dominación de la vista. Muchos de estos pensadores suscribirían la siguiente afirmación de Lacan:

“El ojo puede ser profiláctico, pero nunca puede ser benéfico —es maléfico. En la Biblia e incluso en el Nuevo Testamento, no hay un buen ojo, sino que hay ojos malos por todos lados.”⁵⁹

⁵⁶ Jay, Martin: *Downcast Eyes. The denigration of vision in twentieth-century french thought*. Berkley: Univ. Of California Press. 1993. Existe una traducción de parte de este texto en: Jay, Martin: “Devolver la mirada. La respuesta americana a la crítica francesa al ocularcentrismo”. En *Estudios Visuales 1*, noviembre 2003. pp. 60-81.

⁵⁷ Deberíamos decir “francófonos” ya que algunos de los autores citados por M. Jay no eran precisamente de nacionalidad francesa, empezando por uno de los más determinantes, Ferdinand de Saussure que era suizo.

⁵⁸ Jay, Martin: “Devolver la mirada. La respuesta americana a la crítica francesa al ocularcentrismo”. En *Estudios Visuales 1*, noviembre 2003. pp. 61.

⁵⁹ Lacan, Jacques: *Seminario XI: Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós. 1986.

En la reciente apropiación norteamericana del pensamiento francés, la crítica al ocularcentrismo ha tenido un profundo calado. Paradójicamente, lo que en los estudios culturales se ha calificado de nuevo “giro visual”⁶⁰ se ha abastecido en gran medida de la recepción de las ideas de este discurso anti-ocularcéntrico desarrollado en Francia de un modo más prominente. Las teorías francesas que pretendían legitimar todos estos cambios se pueden dividir en tres categorías de oposición a la opticalidad pura del modernismo tardío: *la primera subraya la importancia del lenguaje como opuesto a la percepción; la segunda pone de relieve el papel olvidado del cuerpo (sexualizado); y la tercera acentúa las implicaciones políticas de ciertas prácticas visuales.*

Nosotros nos interesaremos especialmente por la primera de ellas ya que cuestiona directamente algunos aspectos metodológicos de las teorías que hemos presentado, y en menor medida en la segunda, por las implicaciones políticamente interesadas de algunas tendencias del postestructuralismo.

El estructuralismo de finales de los sesenta, identificado principalmente con Saussure, Lévi-Strauss y el primer Barthes, recogía el fuerte imperativo de conceptualizar toda la producción cultural en términos de lenguaje y textualidad. Es decir: todo podía ser tratado como un sistema de signos basado en significantes arbitrarios, cuya habilidad para portar significado podía ser disociada de su función mimética referencial, pero sobre todo de los usos y prácticas sociales. En términos visuales, ahora parecía posible “leer” antes que simplemente “mirar” cuadros, películas, arquitectura, fotografía y escultura.

En este sentido, W.J.T. Mitchell escribía que:

“La respuesta de Derrida a la cuestión ‘¿Qué es una imagen?’ indudablemente sería [una imagen] No es sino otra clase de texto, una especie de signo gráfico que se camufla como una transcripción directa de lo que representa, o de la apariencia de las cosas, o de lo que son en esencia’. Este tipo de sospecha de la imagen parece solamente apropiada en ocasiones en las que la misma vista que uno tiene desde su ventana, y no digamos de las escenas representadas en la vida cotidiana y en los variados medios de representación, parecen requerir de una constante vigilancia interpretativa.”⁶¹

Aunque por momentos lo textual amenazó con reemplazar totalmente a lo óptico en la recepción de los modelos de pensamiento estructuralistas e, incluso, postestructuralistas, su problematización mutua fue a menudo más frecuente. En este sentido, *Ceci n'est pas une pipe*, el ensayo de Foucault⁶² sobre Magritte, evidenció los juegos verbales y visuales llevados a cabo por los surrealistas. Este homenaje de Foucault a la “pintura no afirmativa” de Magritte protagonizó

⁶⁰ Este concepto, que retomaremos en el capítulo 3.1., ha sido desarrollado y revisado como tropo de lenguaje sobre todo por W. J. Thomas Mitchell. Mitchell, W. J. T.: “The Pictorial Turn”. *Artforum*, marzo, 1992; Mitchell, W.J. Thomas: “Mostrando el Ver”. En *Estudios Visuales 1*, noviembre 2003

⁶¹ Mitchell, W.J. Thomas: *Iconology: Image, text, ideology*. Chicago: University of Chicago Press. 1987. p. 25.

⁶² Foucault, Michel: *Ceci n'est pas une pipe*. Montpellier: ed. Fata Morgana. 1986.



Figura 40. Robert Morris: *Untitled (L-Beams)*. 1965.



Figura 41. Bruce Nauman: *Run from Fear, Fun from Fear*. Dispositivo de luces de neón. 19 x 116,6 x 2,8 cm; 10,8 x 113 x 2,8 cm, Seriado 6/6. 1972.

la introducción de la discursividad en el debate del anti-ocularcentrismo. “Yo no escribo, soy escrito” fue un lema en la línea barthesiana de “La muerte del autor” que suscribían múltiples artistas de los sesenta. Así por ejemplo, artistas como Robert Morris o Bruce Nauman (s.f. figuras 40-41), antes que en un espacio de pura opticalidad, tendían a inscribir sus obras en un campo discursivo donde la intención del autor quedaba inscrita en la obra como construcción culturalmente (discursivamente) determinada.

En este sentido también es fundamental la aportación de Lyotard⁶³ con su noción de “figuralidad” que debe ser cruzada por la discursividad para producir sentido: ambos, discurso y figura, concebidos como elementos internos a la visión y no tanto como uno, elemento interno, y otro, externo. Se origina, entonces, un entrelazamiento entre el vidente y lo visto, el sujeto y el objeto de la mirada, que moviliza los procesos de proyección e identificación. El resultado es una heterogeneidad visual que presenta lo visto como codificado discursivamente siempre, en realidad, como una especie de *écriture derridiana* diseminada, en el sentido complejo que la palabra tiene en la deconstrucción.

Por fin, Bryson, como ya apuntábamos en apartados anteriores, lamenta también la supresión de la corporalidad en la tradición estructuralista, que fue la tradición dominante en Occidente desde el Renacimiento hasta el modernismo tardío. Lo que se pierde es la situación deíctica del ojo que contempla -o, mejor dicho, de los dos ojos- en el cuerpo. Un cuerpo que, antes que estar suspendido de

⁶³ Lyotard, J.-F.: *Discurso, figura*. Barcelona: Gustavo Gili. 1971.

algún modo en un presente eterno, se mueve temporalmente a través de una localización espacial concreta., y se trata precisamente de sostener esta temporalidad frente a la noción estática de la abstracción formal.

Lo que también se suprime en la elevación de la opticalidad a una esfera intelectualista ideal situada por encima del cuerpo temporal, añade Bryson, es el poder del *deseo* producido a través de la experiencia de la mirada. El deseo ocular, al menos desde la época de San Agustín, ha preocupado a aquellos que querían privilegiar la mirada como el más noble de los sentidos, puesto que parece minar el desinterés de la contemplación pura. En el discurso anti-ocularcéntrico francés, es precisamente la inevitabilidad de tal deseo impuro la que socava la pretensión de que el ojo sea desapasionado, frío y neutro.

Al final de su ensayo, M. Jay pone de manifiesto el interés teórico-político que se desprende de los ataques al ocularcentrismo. Así mismo, en las denuncias de Debord⁶⁴ al espectáculo así como la crítica de Foucault⁶⁵ a la vigilancia en las sociedades del panopticismo, J. Crary encuentra la descripción de unos regímenes de poder visual que trabajaron para racionalizar la visión:

“[...] generaban técnicas para imponer la atención visual, racionalizar la sensación y dirigir la percepción. Fueron técnicas disciplinares que requerían una noción de la experiencia visual como algo instrumental, modificable y esencialmente abstracta, y que nunca permitían a un mundo real adquirir solidez o permanencia.”⁶⁶

El régimen visual modernista, que durante el periodo de posguerra parecía un emblema de la emancipación de todo lo exterior al arte, era condenado ahora como una sutil forma de disciplina y reglamentación en sí mismo, cómplice, de algún modo, con los imperativos de la racionalización capitalista.

“Lo que los artistas franceses no pudieron producir, parece finalmente haberlo conseguido la teoría francesa: *la disolución de la lectura triunfalista del arte moderno como consecución de una verdad estética en el contexto de una libertad política.*”⁶⁷

Si bien es cierto que tras la ilusión de transparencia y trascendencia de la pura opticalidad en el arte tardo-moderno se produjo una reacción adversa, pensamos que fue un reajuste necesario a tanta euforia desmesurada. El panorama de confrontación entre ocularcentristas y anti-ocularcentristas (entre los cuales se encuentran los estructuralistas franceses) que M. Jay propone como cartografía contemporánea de las ideas sobre visualidad, si bien puede ser útil

⁶⁴ Debord, Guy: *La sociedad del espectáculo*. Madrid: Ed. Castellote, D.L. 1976.

⁶⁵ Foucault, M.: *Vigilar y Castigar: nacimiento de la prisión*. Madrid: Siglo XXI. 1992.

⁶⁶ Crary, J.: *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge: Mass. MIT Press. 1990. p. 24.

⁶⁷ Jay, Martin: “Devolver la mirada. La respuesta americana a la crítica francesa al ocularcentrismo”. En *Estudios Visuales 1*, noviembre 2003. pp. 81. La cursiva es nuestra.

para entender el debate teórico a ambos lados del Atlántico, nos parece exagerado en cuanto al clima de conflicto que presenta. En efecto, en un proceso de reajustes y revisiones siempre aparecen posturas más radicales, pero ni siquiera Barthes⁶⁸ mantuvo el modelo de semiología estructuralista rígida de sus primeros trabajos; ni Foucault, ni Lyotard, ni tampoco Derrida representan casos de posturas extremas, sino que reformularon las prácticas, usos y significados en la visualidad desde el principio de discursividad (entendida en sentido amplio). De modo similar, las posturas se suavizan también del lado americano, así Mitchell encuentra en el campo de la representación el ámbito de reconciliación entre palabra e imagen:

“La cultura visual entiende que la diferencia entre texto literario y una pintura no constituye un problema. Palabras e imágenes disuelven sus particularidades en el campo indiferenciado de la “representación”⁶⁹.

Basándose en la figura del “otro” de Levinas, Mitchell desarrolla su teoría, ya no de la codificación, sino de la mediación visual:

[...] En tanto que enlaces o entidades «subalternas», las imágenes actúan como filtros a través de los cuales reconocemos y, por supuesto, confundimos a los otros. Suponen mediaciones que, paradójicamente, hacen posible lo «no-mediado» y el «enfrentamiento» a todas aquellas relaciones que Raymond Williams postula como el origen de la sociedad como tal. Lo que quiere decir que «la construcción social del campo visual» tiene que ser continuamente reeditada como «la construcción visual del campo social», como un tamiz invisible o, incluso, una especie de celosía por la que pasan las figuras aparentemente no-mediadas, revistiéndose con ese efecto de mediación que las caracteriza.”⁷⁰

La *cultura visual* entendida como construcción visual de lo social, consiste en ejercer una crítica política de la visualidad, de sus “régimenes de representación”, o “régimenes escópicos”, superando los campos disciplinarios estancos de la estética, la política, la lingüística o la óptica. No cabe duda de que la idea de “régimen escópico” está claramente emparentada con la de “discursividad” de los pensadores franceses.

2.6.3.2. Imperialismo lingüístico y logocentrismo

El logocentrismo es descrito por Derrida como la fijación en el pensamiento racional entendido como única fuente de conocimiento válido. Esta orientación sería un error epistemológico

⁶⁸ Barthes ha revisado en el *Susurro del lenguaje* parte de los planteamientos semiológicos rígidos que mantenía en sus primeros trabajos, como la significación entendida como función exclusiva del metalenguaje textual, o la imagen entendida como “mensaje sin código”. Barthes, Roland: *Le bruissement de la langue*. París: Seuil, D.L. 1984. Traducida al castellano en: *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós. 1987.

⁶⁹ Mitchell, W.J. Thomas: “Mostrando el Ver”. En *Estudios Visuales 1*, noviembre 2003. pp. 17-40.

⁷⁰ Mitchell, W.J. Thomas: Op. cit. p. 34

que precisa su *deconstrucción*. Tanto Derrida como Foucault realizan poderosas críticas de un fundamentalismo que produce regímenes de conocimiento basados en la *auto-identidad* y que suponen la coherencia interna de, autores, conceptos (signos, sistema, sujeto, el inconsciente, la imagen), o campos (historia, filosofía, ciencia, arte). Derrida⁷¹ ha mostrado que la auto-identidad de un concepto sólo puede ser aseverada y mantenida a través de una *lógica de oposición y jerarquía, como la que imperaba en las teorías estructuralistas basadas en el modelo lingüístico*. Así la supuesta coherencia de la visualidad es producto de una larga tradición filosófica-lingüística que ha escindido la forma discursiva de las artes visuales. Ya Lessing⁷² abogaba por una estricta división entre las artes temporales y las espaciales. A partir de ese momento, la definición filosófica de lo estético se convierte en un tema de diferenciación (por oposición) de medios a través de criterios de auto-identidad. Empieza entonces a cobrar fuerza la superioridad de la poesía –y del texto en general– con respecto a las artes visuales por corresponderse más a la inmaterialidad y temporalidad del pensamiento⁷³. Aquí radica, según Derrida, uno de los rasgos más destacados del prejuicio logocéntrico que tanta aceptación ha tenido en el pensamiento occidental.

En su proyecto de desestructuración del logocentrismo occidental, Derrida critica la teoría del signo de Husserl y propone que el sentido (de cualquier hecho u acto para cualquier sujeto) se debe a una *différance* indisoluble, un aplazamiento incesante entre la expresión y el significado. La noción de “*différance*” de Derrida, es conflictiva en lo que tiene de inestable, subvierte la lógica discursiva, el orden jerárquico del dentro y afuera, comienzo y final, signo y realidad, difiriendo siempre el significado en una suerte de semiosis ilimitada. Esta visión, según este autor, se ha mantenido oculta para la tradición metafísica de Occidente, ya que en su comprensión del lenguaje se ha dejado guiar siempre por la palabra hablada (*parole*). La fugacidad de lo hablado implica necesariamente *la suposición de significados fijos que son designados por la palabra hablada*. Derrida considera que esta suposición es la creencia errónea del *logocentrismo* occidental, frente al cual contrapone la preeminencia de la escritura. Lo que propone, en definitiva, es una tarea de *deconstrucción de la escritura*, ya que es en ella, y no en la palabra hablada, donde se encontraría verdaderamente la *différance*, como huella de una “voz ausente”, de una “tradición lejana”; deconstrucción, por tanto, del “aparato conceptual” que regula el pensamiento occidental, de Platón a Heidegger. En un sistema logocéntrico, sin embargo, el “logos”, entendido a la vez como palabra y pensamiento⁷⁴, se opone a la escritura, considerada como la “huella” de la palabra y del pensamiento. En el caso de la lingüística de Saussure ello supone la reducción de la “huella” escrita a representación gráfica (el significante) de un sentido preexistente (el significado). La deconstrucción respondería a la necesidad de:

⁷¹ Derrida, J.: *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Ed. Anthropos. 1989.

⁷² Lessing, G.E.: *Laocoonte*. (1766) Madrid: Tecnos. 1990.

⁷³ Lo cual no deja de recordarnos el tan citado “fin del arte” de Hegel.

⁷⁴ “*Logos* es un término griego que designa tanto “palabra” como “principio racional” y que procede del verbo que significa “decir”. En Thiebaut, Carlos: *Conceptos fundamentales de filosofía*. Madrid: Alianza. 1998. p. 74.

“[...] suspender o al menos complicar, muy prudentemente, la apertura ingenua que refería su texto a la cosa, al referente, a la realidad y aún a una instancia conceptual y semántica última”⁷⁵

Este enfoque supone el reconocimiento de la imposibilidad de reducir un texto a un sentido comprensivo. La significación se produciría precisamente en la necesidad de rellenar el vacío dejado por la *différance*, por el “*suplemento peligroso*” de sentido que se produce en el hueco existente entre el diferencial morfológico (escritura) y semántico (entendido como lógico-conceptual). Así, los textos no quedan reducidos a referentes únicos, palabras o simples actos elocutivos, sino que se actualizan en la cadena de sentidos que la tradición cultural que los alumbra pone en juego.

“La idea de una correspondencia ente el pensamiento y la cosa, que tuviera como fundamento o soporte la identidad estructural de la palabra o lenguaje, queda hecha pedazos. Una tradición cultural determinada sería, entonces, un encadenamiento dinámico de sentidos, vehiculados por *textos* que se remitirían incesantemente unos a otros, pues el texto dejaría de ser el “interior cerrado de una interioridad o de una identidad propia”. Tres de las nociones clave del racionalismo occidental: *interioridad*, *clausura* e *identidad* quedan, de este modo, fuertemente problematizadas por la teoría del texto de Derrida.”⁷⁶

He aquí precisamente el desmantelamiento de las semióticas estructuralistas que basaron sus principios en una teología del pensamiento racional donde “imperialismo lingüístico” y “logocentrismo” iban de la mano⁷⁷.

Dentro de este juego de críticas cruzadas en la discusión sobre el logocentrismo, también podemos citar, de forma muy resumida, la crítica de Mitchell a M. Bal y N. Bryson, por mantenerse, a pesar de su apertura dialógica, en un sistema logocéntrico cientifista todavía basado en modelos de estructuración lingüística.

“[...] comprometidos con una noción del proyecto semiótico esencialmente política, [...] estos dos autores también tienden a considerar que la semiótica es un metalenguaje científico neutral.”⁷⁸

⁷⁵ Derrida, J.: *La dissémination*. Madrid: Fundamentos. 1975. p. 66.

⁷⁶ Jiménez, J.: *Imágenes del hombre*. Madrid: Ed. Tecnos, S.A. 1992. p. 255.

⁷⁷ Esta vinculación es la que construye una idea de lo que entendemos por significación. Consiste en una *eficacia semántica* requerida por el régimen epistemológico occidental, que acaba institucionalizando lo que se entiende comúnmente por “significación”, pero que de ningún modo agota la diversidad y pluridimensionalidad de las imágenes; por ejemplo, en cuanto a capacidad de modelización de la realidad, o como huella emocional en la construcción de subjetividades, como veremos en la tercera parte de esta tesis.

⁷⁸ Mitchell, W.J. Thomas: “Más allá de la comparación: imagen, texto y método”. En Monegal, Antonio (ed.): *Literatura y pintura*. Madrid: Arco/Libros. 2000. p. 228.

Bryson y Bal, ambos historiadores del arte, entienden la semiótica como una teoría transdisciplinar. Pero para que haya transdisciplinariedad se debe conservar el modelo académico de disciplinas independientes; con sus metodologías específicas, sus delimitaciones temáticas y sus legitimaciones académicas del campo. Y es precisamente ahí donde, según Mitchell, se mantiene todavía de forma residual el modelo positivista de las ciencias, donde se trataba de alcanzar el conocimiento pleno y objetivo subdividiendo la realidad en áreas discretas de conocimiento. La historia del arte y la estética serían dos disciplinas encargadas de perpetuar ese modelo dentro de las ciencias humanas. Mitchell, sin embargo, aboga por trabajar desde una transversalidad “adisciplinar”, donde precisamente lo que se investiga no son los objetos (propios de cada disciplina) sino sus relaciones. Por otro lado sigue considerando la semiótica como una disciplina heredera de lingüística:

“Aunque Bal y Bryson insisten en que se proponen “un giro semiótico para la historia del arte” más que un “giro lingüístico”, a mi parecer menosprecian hasta qué punto la semiótica privilegia los marcos descriptivos lingüístico/textuales. Lejos de evitar “la propensión a privilegiar el lenguaje”, la semiótica continuamente confirma ese prejuicio.”⁷⁹

A nuestro juicio, esta crítica, si bien pudo ser pertinente aplicada a la semiótica tradicional, carece de sentido en las nuevas aportaciones semióticas que se hacen desde los más variados ámbitos del conocimiento. Ha quedado sobradamente demostrado, a estas alturas, que la maquinaria semiótica es una herramienta eficaz de investigación sobre la visualidad, y que no debería confundirse ya con las tradicionales disciplinas herederas de una modernidad positivista⁸⁰.

2.6.4. Alegato a favor de una mediación no lingüística de la realidad: la escisión traumática

José Luis Pardo⁸¹, apoyándose en los postulados lacanianos, elabora una figura de identidad donde la *escisión traumática* atraviesa nuestra condición de individuos. Este desgarró interior es la forma de lo real y resulta inabarcable para nuestra consciencia: convive en silencio en nosotros y aflora con la irrupción violenta del trauma. Paradójicamente, aunque no se le permita manifestarse, existe desde que tenemos consciencia de nuestra identidad.

Si bien nos constituye y puede manifestarse de repente en nuestras vidas, la *escisión traumática* no parece afectar el significado de las cosas, a pesar del temblor que las sacude; la (seudo-

⁷⁹ Mitchell, W.J. Thomas: “Más allá de la comparación: imagen, texto y método”. En Monegal, Antonio (ed.): *Literatura y pintura*. Madrid: Arco/Libros. 2000. p. 243.

⁸⁰ Hal Foster, al igual que N. Bryson y M. Bal, defiende la existencia de áreas de competencia específicas (disciplinas) y la transdisciplinariedad para el análisis de fenómenos concretos. En el *Retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Barcelona: Akal. 2001; así como en otros artículos publicados en distintos medios.

⁸¹ Pardo, José Luis: *La intimidad*. Madrid: Pre-Textos. 1997.

)realidad construida en el lenguaje y alimentada por los medios visuales no le deja espacio. Sin lugar ni función significativa en nuestra sociedad, inexpresable como tal, el trauma es ignorado y desaparece inexorablemente recubierto por el bálsamo del discurso del orden y de la “auto-identidad”. En efecto el trauma es ignorado mientras las palabras e imágenes públicas -andamios de la realidad consensuada- siguen monopolizando la idea de la identidad.

Pero el trauma no puede ser borrado, persiste bajo las capas del lenguaje, alojado, ya no en sus signos externos, sino en las acciones que provocan. Algunos sujetos inquietos optan por reconocer la *escisión traumática* como condición de su existencia y relación con el mundo, y ello conlleva contemplar el lenguaje en lo “no-dicho”, en sus “errores”, no ya como forma o medio de conocimiento, sino como síntoma de esa misma condición.

Mirar y sentir desde el desgarrar conduce a la toma de consciencia del desdoblamiento del individuo en dos caras: publicidad e intimidad. José Luís Pardo nos habla de un doblez irreducible, cuyas caras se apoyan la una en la otra, y sólo su juntura -que no deja de ser tensión y diferencia- nos permite acercarnos a la realidad en su complejidad:

“Llamaremos “publicidad” a la cara externa del doblez del sujeto. De este lado caen el significado de las palabras y la identidad social de las personas o, lo que es lo mismo, tanto la identidad social como el significado lingüístico habrán de ser públicos. El significado explícito de las palabras unido a la identidad social es siempre arbitrario y resulta -en el mejor de los casos, pues esta claro que también puede proceder de una coacción- de una convención. Llamaremos “intimidad” a la cara interna del doblez del lenguaje o del sujeto, en donde residen la distinción -falta de identidad- personal de los hombres y el sentido implícito -la falta de significado- de las palabras”⁸².

El *cuerpo desgarrado* se resiste al lenguaje. La intimidad sólo se da mientras se evita su explicación y desde luego no se deja aprehender por las categorizaciones del mundo. A diferencia de la linealidad del discurso que toma la identidad como punto de partida, la discontinuidad del desgarrar propone la identidad como meta a sobrepasar, a multiplicar.

Sin embargo, el *cuerpo desgarrado* no es un nuevo modelo teórico que podríamos utilizar para redefinir la construcción de la identidad, tampoco es una propiedad del individuo, sino una condición de su estar en el mundo, de su existencia. No es la consecuencia de una inconsciencia sino todo lo contrario; el cuerpo se está desgarrando porque es consciente de su suma fragilidad -sólo se desgarran las cosas de poca consistencia, las cosas cuya unidad no puede asegurarse. El sujeto se raja en dos y a la vez toma consciencia de su propio desgarrarse. Ya no puede contemplarse como un entero, ni siquiera como dos partes total o parcialmente divididas. El lugar extraño que le confiere la aceptación de su desgarrarse incesante le coloca ante la perspectiva de una fisura abriéndose.

⁸² Pardo, José Luís: Op. cit. p. 87.

El sujeto sabe que no puede decir lo que quiere decir, las palabras, como le sucedía a Lord Changos aunque por motivos diferentes, se le pudren en la boca antes de ser pronunciadas. Constató que no puede decirse a sí mismo, ni decir el mundo. Su deslumbrante consciencia de ser desgarrado siempre le señala la sobra no dicha, el resto por decir, aquello que realmente quería decir, tal vez lo más importante, aquello que se sitúa justo sobre la desgarradura, aquello que se abre camino sin poder ser dicho, aquello que linda con lo desconocido, con lo siempre indecible, con lo radicalmente otro. Intentar decir desde ahí, a pesar del resto, es confiar en la apertura al otro, parafraseando a Derrida, es liberarnos de la violencia de lo uno, de la inapelabilidad de lo único y lo mismo, de la interpretación inmovilista, de lo indiscutible del saber que sabe y, porque ya sabe, se detiene, deja de pensar y, lo que es más grave tampoco deja pensar.

La noción de “différance” de Derrida, es traumática en lo que tiene de inestable, subvierte la lógica discursiva, el orden jerárquico del dentro y afuera, comienzo y final, signo y realidad, difiriendo siempre el significado. Sólo una reflexión que partiese de esta condición traumática, es decir aquella que sitúa la identidad desgarrada en la perspectiva del mundo, que se esfuerza en mantener viva la sacudida de lo inefable en las imágenes y en el lenguaje, es capaz de operar un desplazamiento crítico de sus signos externos. La identidad, según la idea de Derrida, se nos aparece en la desaparición de su origen, en la huella de su acontecer. La huella no es ya la marca de una presencia ausente, sino un origen en sí mismo. Origen del origen, lo que permite imaginar un origen inexistente. La repetición incesante de la identidad única se convierte entonces en la imagen de la identidad; un objeto de conocimiento cuya realidad ha sido construida tras un largo proceso cultural. La huella de la identidad escindida, sin embargo, tiene realidad efectiva, no por ser recordada como hecho originario, singular y aislado como se nos ha querido dar en las narraciones de los discursos logocéntricos, sino por afectarnos en su suma fragilidad, en la renegociación incesante entre su intimidad y su publicidad.

Nuestro concepto de identidad es lingüístico, es la publicidad de nuestra identidad traumática. La identidad es indescifrable, no puede ser comprendida con teorías y menos explicada como una totalidad. No puede ser reducida a una sustancia, ni a un sistema estructural de oposiciones que sencillamente nos diferencian de los demás -lo otro frente a lo mismo- reduciéndose finalmente a una taxonomía.

Soy alguien porque me puedo distinguir a mí mismo, me reconozco en el espejo, y por tanto también me distingo de mí mismo. Esta distinción, esta diferencia, es lo que me falta para ser idéntico a mí mismo. La identidad sería entonces la condición del trauma, la consciencia necesaria de la debilidad del signo para conocerse a sí mismo, para que el sujeto se reconozca como usuario del signo. Me reconozco a través del lenguaje, pero no puedo conocer al yo que utiliza el lenguaje para conocerse, siempre quedará ese resto.

El discurso dominante de lo mismo se mantiene únicamente si se “cree” en el mito de la identidad como factor diferenciador o sustancial que nos determina como individuos únicos.

2.7. PERTINENCIA DE LA SIGNIFICACIÓN EN ARTE

“La mirada hace a la obra tanto como la obra hace a la mirada, por lo que es necesario un juego abierto, sin la restricción de la inteligibilidad”.

Juan Luís Moraza

2.7.1. Semióticas de la significación artística

No nos proponemos aquí, por supuesto, aventurar un modelo unificado de semiótica artística, sobre todo después de constatar en los capítulos anteriores que ni siquiera las imágenes pertenecientes a los repertorios sociales tienen la estabilidad de un lenguaje, ni siquiera, salvo en los iconosímbolos, la permanencia para poder ser articuladas como sistemas de signos. Sin embargo, hemos identificado, rasgos y carencias semióticas que nos han permitido establecer algunos de los mecanismos interrelacionales conducentes a la idea de significación en las imágenes.

Algunos de los mecanismos determinantes de una semiótica de la comunicación del arte ya fueron descritos en los primeros trabajos teóricos de Mukarovsky, Jakobson, Morris, etc. (s.f. 1.3.-1.5.) Todos, aunque tal vez Morris en menor medida, trataron de establecer los fundamentos de una semiótica artística, tratando de diferenciar los procesos específicos de transmisión de significado de los signos plástico-poéticos. Pero como bien dice L. Nanni, “[...] lo que nombramos comunicación se presenta a su vez, por poco que le prestemos atención, como una significación.”¹ Sólo bajo la presunción de un conocimiento divergente se presta atención a los procesos comunicativos específicos del arte. La autorreferencialidad de la obra en Jakobson, por ejemplo, tiene interés, sobre todo por el desplazamiento de la significación sobre el propio funcionamiento del lenguaje, y no por el descubrimiento de un nuevo modo de comunicarse. La esencia de la significación estética en los estudios semióticos sigue basándose en la presunción de Jakobson; Los signos estéticos son autoreflexivos ya que significan sobre todo su “organización material específica”. De este modo la autorreflexividad se convierte en el eje de la significación semiótica del arte, activando el trabajo de revisión de los códigos establecidos (s.f. 1.3.-1.4.) y la posibilidad de generar nuevas formas de interpretar el mundo. Sin querer restar importancia a estos principios comunicativos, nos parece, sin embargo, que si bien son necesarios, ya no son suficientes para dar cuenta de la significación en su dimensión pragmática-discursiva; ya no se corresponden con una realidad social de lo que se entiende por significación en arte. En efecto, el uso social

¹ Nanni, Luciano: “Art et critique: la liberté en tant que pertinence” En Cahiers Ferdinand de Saussure, n.45, 1991. p. 2. (traducción propia)

del arte ha mostrado implicar un crisol de discursos provenientes de los repertorios culturales que forzosamente han de poner el acento en los procesos interpretativos (relación sujeto-obra-sociedad), y no solamente en una noción de significación de orden estructural (relación obra-lenguaje) más centrada en la búsqueda de especificidades lingüísticas. Nos proponemos en este capítulo investigar algunos de los procesos semióticos que facilitan las interrelaciones de las obras con el tejido discursivo social.

.En estos procesos de significación intervienen tanto la construcción de signos visuales como su interpretación –aunque, en el caso del arte, esto no ocurre como un sistema cerrado de signos, sino dentro de unos marcos dialécticos. Además, al haber sido descrita con mayor precisión desde el ámbito de la semiótica, seguiremos utilizando el término “semiótica” para hablar de la significación visual, si bien no se trata de una semiótica en sentido estricto, pues tampoco tratamos con lenguajes en sentido estricto.

Por otra parte entendemos que las artes plásticas son a las imágenes lo que el “metalenguaje” al lenguaje “natural”², lo que convierte la elaboración de una semiótica unificada del arte en una empresa totalmente descabellada. Proponemos entonces utilizar determinadas operaciones descritas por la semiótica, como la “*pertinencia*”, la “*focalización*”, la “*eficacia*” o la “*competencia*”, para explicar la operación “metalingüística” que se da en algunas formas de arte, como ocurre en toda la producción artística de Marcel Broodthaers. En este sentido, las prácticas artísticas son *duales*³: no contienen signos unitarios (sólo morfológicos o sólo lingüísticos) sino que *son morfologías visuales con capacidad de provocar verbalizaciones y manifestar así los discursos que las (sobre)determinan*.

También trataremos de mostrar –aunque sólo sea brevemente, ya que esto puede ser objeto de otra tesis doctoral– en qué medida la experiencia estética constituye un tipo de conocimiento diferente al que se produce en el discurso lógico-conceptual propio de nuestras sociedades occidentales. Y no nos referimos aquí simplemente a la noción de “apertura” (Eco) que caracteriza las obras de arte debido a su naturaleza polisémica, sino sobre todo a aquellos mecanismos que *limitan* esa apertura a los discursos sobre sus condiciones de artísticidad en un campo cultural determinado; en otras palabras, sobre el potencial de la obra de mostrarse como un *conocimiento disensual* (Rancière) o un *diferendo crítico* (Brea) con respecto a otras prácticas culturales. Aquí nociones como

² Sólo algunas prácticas artísticas, sobre todo dentro de las tendencias más conceptuales, asumen su condición metalingüística abiertamente.

³ Según L. X. Álvarez “El símbolo artístico es una verbalización sobre una morfología.” Esta dualidad del signo artístico es la que permite eludir la polémica sobre la preponderancia de la denotación o de la significación en la obra de arte. Siguiendo a Morris lo más claro que puede afirmarse es que todos los signos significan pero que ningún signo forzosamente denota (en el sentido de Frege o Russell), lo cual acaba de alguna manera con “el lastre sempiterno de la teoría del signo: que todo signo ha de serlo de otra cosa, que no hay *signum sui*.” En los signos artísticos encontramos clases de objetos que no tienen otra manera de existir que no sea *significa*. Pero los signos no la denotan, sino que la manifiestan: esos objetos, en palabras de Morris, son los *valores*. Así pues, los signos artísticos, en el caso de que carezcan de denotación, tienen siempre significación. En Álvarez L. X.: *Signos estéticos y teoría. Crítica de las ciencias del arte*. Barcelona: Anthropos. 1986. pp. 164-165.

la “*modelización*” y la “*experiencia*” son claves por encima de las de la “*conceptualización*” o la “*interpretación*”. La obra, entonces, no puede ser entendida ya como un *objeto* provisto de significación, sino como una *actividad* específica de los sujetos en contacto con determinados dispositivos sin una significación previa; sólo a posteriori los teóricos e intérpretes de toda índole la dotan de significación, ya sea esta estructural, operativa o sintomática. Esta actividad surge con la *experiencia estética* de la obra, y tiene la capacidad de poner en tensión crítica la relación del sujeto con su entorno, provocando desde un enfoque epistemológico (y en el mejor de los casos), una deconstrucción de los discursos culturales que “contiene”.

En una situación comunicativa ideal, la *experiencia estética* es, en palabras del último director de la Documenta 12, Roger M. Buergel,

“[...] una irritación de la comprensión, un desmoronamiento de nuestras categorías que, de repente, pierden su validez. Esta irritación puede ir acompañada de una crisis, de un sentimiento de desorientación. El arte, en todo caso el arte contemporáneo, es portador de una crisis de las categorías con las cuales percibimos habitualmente el mundo. Dichas categorías quedan en entredicho durante algún tiempo. Lo cual puede generar un momento liberador que, cuando lo consentimos, nos revela universos sensibles muy diferentes. Pero es imprescindible que lo consintamos porque la experiencia de poner en entredicho es molesta, ardua, incluso dolorosa.”⁴

Aquí también la tendencia a la interpretación logocéntrica del mundo en la cultura occidental afecta a la *experiencia* de las obras de arte, mal que les pese a los artistas que tratan plantarle algún tipo de resistencia. El problema de la “lectura” de las imágenes, que hemos analizado en capítulos anteriores, también afecta a la “lectura” de las obras de arte. La sobredeterminación lingüística actúa en las obras debilitando, sobre todo en el arte más contemporáneo, su potencia de “*afectación*” sobre los sujetos; estos, ante la crisis provocada por la resistencia de las obras a dejarse encasillar en categorías discursivas, tienden a dudar entre la banalidad y la espectacularidad de estas, es decir entre su total incompreensión y su extrema estetización. Es como si, ante la certidumbre de que las obras deben expresar nuevas significaciones, los espectadores no esperasen más que una apertura del horizonte intelectual, una ampliación consciente de nuestro conocimiento del mundo.

2.7.2. Focalización y pertinencia

Focalizar la significación sería determinar el nivel de análisis en el que queremos trabajar. Tendríamos así tres tipos de *focalización*, como ya observamos en el capítulo 2.3:

⁴ Buergel, Roger M.: “Quand est-ce que l’art est de l’art? “. En Deutschland magazine www.magazine-deutschland.de, 2005. (Traducción propia)

1. *La significación estructural*: La significación sería el resultado de un análisis semiótico de la percepción y comprensión de un objeto. Por ejemplo la descripción de la autorreferencialidad de los objetos artísticos por los teóricos y analistas (Sujetos Teóricos).

2. *La significación operativa*: La significación se entiende esta vez, no ya como el significado de un objeto, sino como la actividad de un sujeto. Por ejemplo, la descripción de la discursividad por acumulación histórico-morfológica que determina la interpretación del arte por sus espectadores-usuarios (Sujetos Fácticos); dicha descripción la realizan, por supuesto, los teóricos (ST).

3. *La significación sintomática*: La significación se entiende aquí, no ya como los propios hábitos y comportamientos de los sujetos, sino como los discursos implícitos en el campo de la cultura donde se producen dichos comportamientos. Por ejemplo, la descripción y crítica de la función legitimadora político-económica que cumple el consumo del arte en el campo cultural; por los teóricos y críticos de fenómenos socio-culturales en general (Sujetos Críticos), pero también, eventualmente, por espectadores inquietos (SF) ⁵.

Pero la experiencia del arte no sólo nos coloca ante nuevas significaciones, ante cosas que desconocíamos anteriormente, sino que, sobre todo, nos confronta con la *alteridad de la significación*, lo cual siempre es una ampliación de nuestra *experiencia* del mundo (ya sea consciente o no).

Ahora bien, únicamente los intentos de interpretación, de búsqueda de la significación, aunque sean de modo provisional, nos permiten experimentar nuestro “fracaso relativo”, el de la disolución de nuestra propia interpretación, y Broodthaers era perfectamente consciente de ello. Si evitamos “este fracaso, que abre la puerta hacia la alteridad de la significación, no comprendemos la obra. Sólo la comprendemos cuando no la comprendemos.”⁶

La cuestión es: ¿qué queremos preguntar a la obra cuando preguntamos qué significa? O, lo que es lo mismo ¿Cuál es la *pertinencia* de su significación? La necesidad de “comprender” la obra no puede ser evitada, sólo la reorganización de los signos artísticos en un orden discursivo (las categorías del mundo) apaciguaría la “crisis” generada por la obra. La *pertinencia* que solemos adoptar en primer lugar en la interpretación es la de una eficacia semántica porque *todavía* entendemos “significar” como *conceptualizar*⁷. En realidad “significar” en arte se asemeja más a un “cuestionar” *nuestras modelizaciones del mundo*, una actividad de insospechadas repercusiones. Las obras de arte contemporáneo cuentan con esta, aparentemente, leve desviación de la

⁵ Según L. X. Álvarez, el Sujeto Fáctico (SF) experimenta la obra, el Sujeto Crítico (SC) la hace hablar, y el Sujeto Teórico (ST) colabora en explicarla. Al fin y al cabo, todos son primeramente Sujetos Fácticos. En Álvarez L. X.: *Signos estéticos y teoría. Crítica de las ciencias del arte*. Barcelona: Anthropos. 1986. p. 244.

⁶ Buerger, Roger M.: Op.Cit. p. 3. (traducción propia)

⁷ S. Langer afirma que a medida que la teoría interpretativa se acerca al plano de la conceptualización (“enunciados de simbolismo”), el postulado de intraducibilidad de las artes va aflojándose. Pues en ese plano, los límites de la obra dependen más bien de una unidad que es impuesta por “razones filosóficas”. Sin este supuesto apenas entenderíamos,

interpretación, oponiendo una cierta resistencia a la mera explicación racional. Con lo cual, a pesar de los intentos de asimilación conceptual, el desconcierto y la crisis desencadenada por la obra persiste. En el mejor de los casos, esta situación da lugar, a “un momento liberador que, cuando lo consentimos, nos revela universos sensibles muy diferentes”, y en el peor, al desinterés y desacreditación del arte contemporáneo como hecho cultural relevante.

En cualquier caso, las obras nos colocan ante la *alteridad de la significación*: es decir, ante todo aquello que sigue perteneciendo al sentido una vez que le restamos la significación, pero que, esta vez, no aparece como una nueva significación sino como una experiencia. La *experiencia estética* siempre conlleva un exceso que supera las interpretaciones verbales, que no las limita a “lecturas” traducibles a discursos, aunque estos sean novedosos o deslumbrantes. Las prácticas artísticas, insistimos, no son ni lenguaje ni conocimiento, sino que se comportan como tal ante el requerimiento externo de una eficacia semántica. En realidad, se sitúan en la antesala del lenguaje y del conocimiento racional, motivándolos sin cesar en busca de significaciones clausuradas y manejables que devuelvan el control al sujeto. En la experiencia estética, por tanto, el espectador-usuario del arte se encuentra ante una situación siempre desconcertante, que solicita un esfuerzo permanente de negociación para relajar las tensiones intelectuales a las que su experiencia “corporal” le somete. Esta “intensa” actividad requiere de otras competencias a las meramente necesarias para la conceptualización lingüística (lenguaje y conocimiento); unas *competencias* más acordes con la necesidad de incorporar la experiencia singular de la obra, incluyendo la frustración de su interpretación, en un régimen de experiencias más general.

Aceptar como resultado de la interpretación tanto la explicación racional de la obra, como su banalidad o su espectacularidad, sin revisar la *pertinencia* del tipo de “significación” que estamos manejando —en estos casos, la búsqueda de una significación de tipo racional— es como abdicar ante la obra y exponernos a la desoladora pregunta: “¿qué quieren las imágenes de nosotros?”⁸. “Desoladora” por lo que tiene de dictatorial: la significación, en este caso, ya no es el producto de la actividad del intérprete de la obra, sino que viene dada culturalmente. El espectador no produce nada y sólo le queda someterse y responder de forma condicionada y pasiva a los estímulos de la obra. En este caso de estudio se privilegia, por un lado, la focalización de la significación operativa en cuanto a descripción de la relación discursiva sujeto-obra y, pero sobre todo, por otro lado, la significación sintomática en cuanto al análisis de los condicionantes culturales que la posibilitan. El nivel de estudio estructural queda relegado por no considerar la significación como parte de la actividad interpretativa del usuario de la obra.

según esta autora, la racionalidad de textos donde el apoyo histórico, los enunciados simbólicos y la libre hermenéutica se combinan eficazmente. En Langer, S.: *Problems of Art*. Nueva York: Scribner's Sons. 1954. pp. 154 y ss. De nuevo, nos encontramos aquí ante una *eficacia semántica* como respuesta al requerimiento de un determinado régimen epistemológico occidental que determina lo que se entiende comúnmente como “significación”, y acaba institucionalizándolo como tal, sin que de ningún modo se agote la diversidad y pluridimensionalidad de la significación de las imágenes (por ejemplo, en cuanto a capacidad de modelización de la realidad, o como huella experiencial en la construcción de subjetividades, como veremos en la tercera parte de esta tesis).

⁸ Pregunta que tomamos prestada de Mitchell, W.J. Thomas: “What Do Pictures Want? An Idea of Visual Culture”. En *Invisible Touch: Modernism and Masculinity*. (Ed. Terry Smith) Chicago: University of Chicago Press. 1997.

Este es el enfoque que suelen adoptar los Estudios Visuales para comprender el significado de las prácticas visuales. Se trata de una pertinencia analítica que privilegia la igualación de las imágenes independientemente de sus especificidades, que privilegia por lo tanto la focalización de la significación sintomática en primer lugar y operativa en segundo lugar, produciendo así una significación como *función social*, y no como conocimiento⁹. En nuestra opinión, sin embargo, si bien consideramos que la *focalización* de la significación como síntoma es la más apropiada para describir la eficacia instrumental de las imágenes mediáticas, no es la más *pertinente* para describir *la complejidad de la producción de sentido en las obras de arte, donde significación sintomática, interpretación productiva y experiencia estética van indisolublemente unidas*.

En síntesis, podemos decir que la *focalización* es la elección del nivel de análisis que queremos aplicar a la significación, y que la *pertinencia* es la conveniencia de dicha elección teniendo en cuenta el tipo de eficacia que buscamos en las imágenes; dicho de otro modo, la pertinencia requiere *la exposición coherente del enfoque epistémico adoptado con arreglo a la estructura morfológica de la obra*. El análisis semiótico (o de cualquier otro tipo) debe inscribirse, por tanto, dentro de una pertinencia, en la que tanto la condición histórica del analista como el enfoque epistémico quedan explicitados para dar cuenta del sentido de una obra de arte con un mínimo de rigor.

Tanto la pertinencia como la focalización son directamente dependientes del *marco* de la interpretación. Sólo en el caso de que exista un marco interpretativo explícito puede garantizarse la significación, y esta condición se agudiza particularmente en el caso del arte contemporáneo. En efecto aquí, en sincronía con los procesos semióticos estructurales, el contexto (institucional o construido) ocupa un papel fundamental en la construcción del significado de la obra; tanto el mercado del arte, como el museo o la propia instalación del artista tratan de generar interrelaciones discursivas para categorizar las obras conceptual e históricamente, o al contrario, para disimular cualquier intermediación, como si sólo cumpliesen con una función de presentación neutra y acrítica. En este sentido las “exposiciones temáticas” son una lámina de doble filo, por una parte, forzando una significación condicionada por un contexto fuertemente discursivo, pueden llegar a instrumentalizar las obras para dirigirlas hacia contenidos interesados, y por otra, pueden contribuir a la producción de sentidos insospechados en las obras al relacionarla con otras afines u opuestas. Lo que desde luego no dejan de ser las exposiciones son “con-textos” que afectan tanto a espectador como a obra al establecer las reglas discursivas de la interpretación. Ya no se trata únicamente de la transformación que experimenta el sujeto en contacto con la obra, como pretendía la semiótica tradicional del arte, ni de la determinación cultural que impulsa el consumidor hacia las obras sobre las cuales proyecta los discursos culturales que maneja sin saberlo, como afirman los Estudios Culturales, sino que obra, contexto y espectador se determinan recíprocamente en una red de intermediación de “Textos”, tal y como la describió R. Barthes¹⁰. Ninguna obra sería apreciable o pensable fuera de ese tejido textual; de hecho toda obra no sería sino un *efecto* de este, y la interpretación no haría más que *mostrar la relacionalidad*

⁹ Para una crítica de la igualación de las prácticas visuales propuesta por el campo de los Estudios Visuales, véase el capítulo 3.2.

¹⁰ Barthes, Roland: *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós. 1987. pp. 73 y ss.

de las obras con el tejido discursivo que compone el imaginario social. Se trata entonces de determinar qué grado de *pertinencia* prestamos a cada una de estas transacciones de sentido en función del tipo de información que nos interesa poner de manifiesto.

El análisis de la significación sólo puede darse como una actividad histórica e ideológicamente condicionada. No existe un punto de vista privilegiado sobre el arte, neutro, distanciado, objetivo y absoluto, sino sólo análisis basados en una pertinencia. El analista está por lo tanto en la obligación de declarar, en la medida de lo posible, su filiación ideológica y su estudio deberá incorporar un trabajo de desmantelamiento de sus propias determinaciones: focalización, pertinencia, marco teórico, etc. Es decir que cualquier análisis del sentido de una obra incorpora al investigador como parte del problema. Algunos, como Derrida, reducen esta actividad analítica a un trabajo de “deconstrucción” de los principios filosófico-culturales que impulsan al investigador hacia dicho análisis.

Esta consideración es la que lleva a J. L. Prieto¹¹ a decir que: “[...] el crítico dice lo que puede”, y a hacer uso de la noción de *pertinencia* para dar cuenta de las “particularidades de la vida de la obra de arte”. Esta noción es central en su discurso porque le permite explicar la creatividad de la crítica a la vez que la “coacción” ineludible de la obra sobre la interpretación. La pertinencia sería entonces una *relación de necesidad* entre un determinado sentido construido estructuralmente en la obra y un discurso crítico que se interrelaciona como producción simbólica “orientada”. El semiólogo italiano Luciano Nanni recurre a la noción de *pertinencia* de J. L. Prieto para explicar esta relación:

“Existe, entre la realidad de la obra y la cultura del intérprete un condicionamiento recíproco que únicamente el término inusitado de *pertinenciación* [...] puede revelar, me parece, sin traicionar nada, es decir salvaguardando a la vez las razones del sujeto –el intérprete (siempre culturalmente estructurado, evidentemente)- y las del objeto, que no es más que la obra. *Las razones del sujeto*, porque: [...] la obra no puede imponer todos sus niveles de realidad a todos los paradigmas críticos (a todas las visiones del mundo) que la leen a través del crítico. Y *las razones del objeto*, porque: [...] los paradigmas críticos no pueden extraer de la obra verdades que no estuvieran previamente inscritas en ella, ello se debe precisamente a la relación simbólica que estos paradigmas mantienen con la obra.”¹²

En este sentido, la *pertinencia* sería el modo de adecuar la interpretación, con toda su carga de discursos culturales, a las características estructurales específicas de cada obra. No vale preguntar, y mucho menos decir, cualquier cosa; “la realidad de la obra controla sus propias lecturas”. Pero a su vez, pertenece a la eficacia de la obra cuestionar la cultura que la interroga, de modo que el resultado de la interpretación debería ser el “auto-análisis” y “auto-consciencia” de la cultura desde la que el crítico, con su nivel de *competencias*, hace hablar a la obra.

¹¹ Prieto, Luis J. : *Pertinence et pratique, Essai de sémiologie*. Paris : Editions de Minuit. 1975.

¹² Nanni, Luciano : “Art et critique: la liberté en tant que pertinence” En *Cahiers Ferdinand de Saussure*, n° 45, a. 1991. p. 4. (traducción propia)

Dicho de otro modo la interpretación en arte debería obedecer a la pertinencia de dos mandatos aparentemente discrepantes:

1) La identificación de unidades culturales (isotopías) insertas en el uso comunicativo y social del arte, como nudos reticulares recíprocamente interpretativos que se aplican (desde fuera) a las obras. Estas unidades pertenecen a unos repertorios culturales que V. Bozal denomina *comunidades de representación*¹³:

“De la misma manera que Apel habla de *comunidad de comunicación* en referencia al lenguaje, puede hablarse de *comunidad de representación*. Semejante comunidad está trazada [...] por el horizonte de figuras en el que cada una concreta alcance su sentido”¹⁴.

2) La transgresión de todo predeterminismo cultural, saltando fuera de las concatenaciones semánticas aseguradas por los lenguajes vigentes. En este sentido V. Bozal comenta:

“Ese que llamo gozo estético surge en la novedad no de la cosa sino de la figura, pues con ella se produce también la novedad de una articulación no prevista y, así, de un mundo inédito que afecta ahora a mi sensibilidad”¹⁵

La obra puede entonces significar de distintos modos, cada uno de ellos respondiendo a la lógica de una determinada pertinencia (siempre limitada por una relación coherente con la estructura de la obra); y esta pertinencia, a su vez, responde al requerimiento cultural de una determinada eficacia semántica (que también puede ser, aunque con menor frecuencia, eficacia instrumental, eficacia relacional o eficacia transformacional). Estos distintos modos de significar, o *pertinencias sincrónicas*, son una forma de precisar algunos mecanismos de lo que se ha llamado, de un modo un tanto ambiguo, *polisemia* del arte¹⁶.

¹³ Recordamos que en ningún caso se trata de sistemas de signos organizados. Ante un conjunto de imágenes, *no se puede establecer un sistema de signos unificado*, sino sólo un *conjunto de relaciones por dependencias de contigüidad y/o simultaneidad*, junto con posibilidades de *transformación y/o integración* con otros sistemas semióticos que determinado sujeto y determinada sociedad en determinado momento histórico tienen a disposición.

¹⁴ Aunque estas “comunidades de representación” de ningún modo son independientes de las “comunidades de comunicación” (al que nosotros nos referimos como “tejido de discursos en una sociedad”). Bozal, Valeriano: *Mimesis: las imágenes y las cosas*. Madrid: La Balsa de la Medusa, 1987. p. 24.

¹⁵ Bozal, Valeriano: Op. cit. p. 30.

¹⁶ Eco en *Obra abierta y Lector in fábula*, considera la significación en arte como la *estructuración polisémica de un proceso abierto*. Además de su variabilidad, está estrechamente vinculada a un fondo cultural organizado, que está recogido en la iconología. Esta sería la disciplina que permite catalogar el sistema semántico en continuo movimiento y transformación que se realiza en la obra, a pesar de constituirse fuera de ella, lo que Eco denomina la *enciclopedia*. Sin embargo pensamos que la iconología no da cuenta de los modos de relación entre imagen y discurso (enciclopedia). Al no atender este aspecto estructural de la obra, se da pie a cualquier abuso narrativo en la significación. Además de Eco existen una infinidad de autores que han identificado la polisemia como rasgo característico del *texto* artístico, sin mayor precisión. Así por ejemplo Uspensky, considera la obra de arte como un *texto* compuesto de símbolos a los que cada intérprete atribuye un contenido. Sólo que el condicionamiento socio-cultural en la adjudicación de un contenido es mucho menos rígido y determinado que en el caso del lenguaje. La obra de arte sería, según este autor, más polivalente (y por lo tanto también más variadamente interpretable) que un mensaje lingüístico. Uspensky, B. A.: “Left and Right in Icon Painting”. En *Semiotica* 13. 1975. Para una definición de la noción de “texto”, s.f. 2.6.1.3.

2.7.3. Estructuralidad de los discursos integrados en la obra

Para J. Lotman¹⁷, en la estructuralidad del lenguaje natural encontramos un dispositivo “estereotipizador” ideal (s.f. 2.6.) para organizar la complejidad cultural. ¿Cual sería entonces la función primera de los sistemas de “signos” secundarios (como el arte) a los que se les atribuyen propiedades “paraestructurales” sin que las tengan realmente¹⁸?

Aunque Lotman no se extiende demasiado sobre el asunto particular del arte, lo incluye dentro de los conjuntos “extrasistémicos”, que si bien se sustraen al pensamiento lógico y sistémico, no son en absoluto conjuntos caóticos. Tienen un poder de *modelización* indudable que funciona de forma complementaria a los sistemas sistémicos como el lenguaje verbal:

“Cada uno de ellos [modelo sistémico y extrasistémico] no reviste la totalidad de sus significados salvo en una correspondencia mutua con el otro, y nunca como dato aislado”¹⁹

Pero el arte no sería sólo un modelizador cultural sino que además tendría la capacidad de cuestionar la autoridad de los textos que componen la cultura de un momento histórico determinado:

“Todo nuevo movimiento artístico cuestiona la autoridad de los textos sobre los que se basaban las épocas precedentes, transfiriéndolos a las categorías de los no-textos, de los textos de distinto nivel, o bien destruyéndolos. La cultura por esencia propia, va dirigida contra el olvido; ella logra vencer al olvido transformándolo en uno de los mecanismos de la memoria.”²⁰

De ahí el concepto de cultura “dinámica” de Lotman, donde las fuerzas estabilizantes de la cultura (como el orden del conocimiento recogido en los repertorios de conceptos de las ciencias humanas o la construcción de un “Historia” común) están en tensión con la creatividad de la “colectividad” para reajustar dichos repertorios a la inmanencia de un presente cambiante que acarrea nuevas “formas de vida”. El arte, en este sentido, sería un activador del dinamismo cultural.

La idea de “creatividad de la colectividad” está recogida en la producción de “modelizaciones” de la realidad por el arte. Esta noción es clave para entender la significación del arte que se

¹⁷ Lotman, Jurij y Escuela de Tartu: *Semiótica de la cultura*. Madrid: Ed. Cátedra. 1979. p. 70.

¹⁸ La conversión de los sistemas no verbales a la estructuralidad de los textos es consecuencia de la necesidad de longevidad de la cultura; es decir la transmisión su memoria colectiva en forma de códigos y textos. Pero esa transformación a textos va acompañada inevitablemente de una pérdida: la selección y fijación de determinados acontecimientos, que se traducen en elementos del texto, y por el olvido de otros declarados inexistentes. El propio “olvido” es objeto de investigación en la semiótica cultural.

¹⁹ Lotman, J. y Escuela de Tartu: Op. cit. p. 97.

²⁰ *Ibidem*. p. 74.

produce hasta el siglo XX. Para ilustrarlo reproducimos aquí un fragmento de un texto de J. C. Sanz que nos parece especialmente clarificador:

“Una política dominante trata, cuando menos, de proyectar sobre la sociedad una determinada imagen global acorde con su modelo de cultura. Pero hay que tener en cuenta que, a su vez, los demás movimientos sociales trazan, en diferentes sentidos, conjuntos iconosimbólicos diversos [creatividad de la colectividad]. Por ello, la trascendencia de las formas sensibles arrojadas por los artistas visuales sobre su tiempo, desde diversos ángulos [modelizaciones] puede ser de proporciones inmensas. La manifestación indirecta del absolutismo de Luís XIV a través del clasicismo de Versalles puede servir de ejemplo. Esta categoría estilística no tardó en ver fluir su contrapunto en el desarrollo de otros estilos que dieron lugar a expresiones más libres, más caravaggiescas o barrocas, las cuales fueron adoptadas de inmediato por las tendencias de la oposición provincialista y parlamentaria. Pero esta expresividad liberada contra el clasicismo fue mucho más que una compleja alegoría antiabsolutista y anticentralista. De su retórica, consolidada a nivel social –y más tarde también a nivel áulico por el propio Rey Sol–, surgió un conjunto nuevo de modos icónicos, una sensibilidad diferente de profunda trascendencia en la historia global de las artes visuales.”²¹

Hoy en día, sin embargo, estamos convencidos que lo que caracteriza a la significación en arte contemporáneo no es ya su capacidad de modelización, sino la de cuestionar modelizaciones preexistentes, cuya producción en el campo visual es asumida ahora por la imagen mediática. Lo cual Lotman ya parecía intuir.

Tras esta breve incursión en la función cultural del arte, retomamos el análisis estructural de los mecanismos que originan la significación del arte en los procesos de interpretación (relación sujeto-obra). El problema de la vaguedad de la polisemia del arte se resuelve en las teorías que se proponen buscar los principios que relacionan los discursos “externos” con la propia exigencia de “lectura interna” de las obras. Desde este enfoque interrelacional existen algunas teorías artísticas muy interesantes que, conjugando el concepto de “conjunto extrasistémico” de Lotman con la concepción aparentemente contrapuesta de “no semioticidad” de dichos conjuntos de Benveniste (s.f. 2.6.), postulan una verbalización *previa* al análisis mismo. La idea es que la obra se entiende no tanto como un sistema en sí, sino como un momento constitutivo de un sistema, que está dado por la relación entre la obra, la lectura (en un sentido lingüístico) que efectúa un intérprete y el texto (formal) que enuncia la misma obra. En resumen, la pintura, o cualquier texto visual, es entendido como *un espacio signifiante que es examinado por un discurso analítico*. El discurso analítico segmenta la obra en secuencias con el fin de determinar sus niveles de referencia. En este punto, interviene la identificación de discursos *exteriores* al sistema pictórico (en el caso de un cuadro), pero que son “solicitados” por la estructura del cuadro²².

²¹ Sanz, Juan Carlos: *El libro de la imagen*. Madrid: Alianza. 1996. pp. 59-60.

²² Esta definición nos recuerda la idea de la “totalidad estructural” de Mukarovsky. La obra-cosa funciona, pues, únicamente como símbolo exterior al que le corresponde, en la conciencia colectiva, una significación determinada y caracterizada por lo que tienen en común los estados subjetivos de la conciencia, evocados por la obra-cosa en los

Esta vía de análisis es la que ha adoptado Jean-Louis Schefer²³ en diversos ensayos sobre teoría de la imagen, después de una atenta crítica a la imposibilidad de buscar fundamentos de una microsemiótica de la imagen (la búsqueda de unidades mínimas de sentido organizadas en un sistema) que hacen perder de vista el fin último del análisis o la interpretación de la obra. Por otra parte, la crítica a la microsemiótica de la imagen está llevada no sólo destacando la debilidad del intento de llegar a ser un sistema general de la expresión visual, sino rechazándola en base a la teoría benvenistiana de la inexistencia de sistemas semióticos que no se basen en la doble articulación y de la eventual existencia, en cambio, de *sistemas individuales* constituidos por cada obra visual. En *Escenografía de un cuadro*²⁴, Schefer analiza una obra de Paris Bondone, *Una partida de ajedrez*. El acercamiento a la obra es absolutamente original. En lugar de buscar las respuestas tradicionales al problema de los signos pictóricos, Schefer se pregunta *cuál es la relación entre el cuadro y el lenguaje del cual se vale para leerlo*. “Leerlo” significa para Schefer tanto describirlo como implícitamente escribirlo. Schefer sostiene que la pintura no es una lengua. Lo que significa que para leer analíticamente un cuadro es necesario entrar en sus límites lingüísticos, geométricos, etcétera, es decir, en ese “espacio epistemológico que produce lo que el cuadro significa y cómo el cuadro significa”. Ese espacio tiene efecto sobre nuestro lenguaje, porque éste sólo puede dominar con coherencia una “representación”. Lo que el cuadro *representa* simbólicamente (ya sea como designación de una clase de objetos o como exponente de una ley) no es lo que *muestra*, y por lo tanto no es posible tomar su principio *modelizante*²⁵ a partir de lo que representa explícitamente. La reflexión semiótica de Schefer quiere, en cambio, bajar precisamente al nivel de la *desmantelación de la interpretación estética de una obra particular*: desmembrar la imagen, no para aislar sus constituyentes, sino para descubrir los textos simultáneos que están implicados (por lo menos, aquellos de la lectura del intérprete). El método propuesto para este tipo de análisis entiende el cuadro como puesta en escena del sistema (las reglas), por lo tanto, el cuadro no sería otra cosa que representación del sistema pictórico que lo genera.

miembros de una colectividad determinada. Se admite, pues, que la realidad evocada por el signo artístico, necesariamente indefinida dada la inicial validez autónoma de la obra, no es sino el contexto general de fenómenos llamados sociales sobre los cuales el artista se pronuncia. El carácter semiológico del arte se desprendería entonces de que el signo actúa, en primer lugar, como símbolo sensible para el artista, y en segundo término, como significación para la conciencia colectiva. El problema de la teoría de Mukarovsky reside en el énfasis puesto en la significación como proceso comunicativo basado en la intencionalidad de un autor, énfasis que tiene su origen en la aplicación rígida del modelo de la lingüística estructural a los fenómenos del arte. J. Mukarovsky. *Arte y semiología*. Madrid: Alberto Corazón, 1971. (s.f. 1.4.4.)

²³ Schefer, J. L.: “L’image: le sens investi”. En *Communications*, 15. 1970. pp. 210-221.

²⁴ Schefer, J. L.: *Escenografía de un cuadro*. Barcelona: Seix Barral. 1970.

²⁵ En sus textos, Schefer usa, en lugar de “modelizante”, el calificativo “simbolizante” en el sentido que Cassirer lo concibe, es decir como el efecto de modelizar la realidad. Nosotros preferimos el término “modelizante” para no generar confusiones con la idea de símbolo que venimos utilizando, es decir un signo convencional que representa una clase de objetos o de leyes (s.f. 2.3.-2.4.). Recordamos la definición que hemos dado en el capítulo 2.1.: *simbolización* es la capacidad de un lenguaje de representar a través de sus signos y de forma perceptible un objeto, una idea o una ley de modo convencional con arreglo a un código; y *modelización* es la capacidad del pensamiento, a través de la mediación de los lenguajes y de otros sistemas extrasemióticos, de formarse una idea histórica y culturalmente condicionada de la realidad y que sólo es accesible en esa mediación (no se le concede existencia positiva y separada fuera de ella) gracias a los repertorios de referentes construidos (conceptos, imágenes mentales y otros) y suscitados por dichos sistemas.

El método de lectura desarrollado por Schefer, parte siempre, en primer lugar, de una lectura de las figuras en una *relación explicativa* con el conjunto del texto que las enuncia. El cuadro se convierte, en síntesis, en “un espacio signifiante que puede ser descrito según las figuras que lo representan”. El código dado en la lectura del cuadro, que está definido por una *retórica* del objeto, constituye el propio objeto: el cuadro está tomado solamente como sistema sustituido. Al código se *opone* la “lexia”, es decir, una unidad de lectura macroscópica que tiene como fin informar de todos los *niveles* contenidos en el texto. Mientras el código impone ciertos significados sólo a título de restricción formal, la *lexia* tiene la tarea de componer esos significados en el cuadro desde el condicionamiento de los discursos dominantes en el contexto cultural de la interpretación, estamos de nuevo ante una pertinencia semántico-estructural, tal y como la define L. Prieto. El conjunto del cuadro y de la lectura constituye finalmente un *sistema individual*, cuya característica es la de tener una matriz (sistema propio) que está explicitada por la lexia.

La lexia funcionaría entonces, a nivel teórico abstracto, como la ordenación del código de la lectura del cuadro con el conjunto de traducciones²⁶ textuales que operan sobre la morfología del cuadro. El “sistema individual” (que no es un código) que posibilita la lexia nos recuerda a la *relación dinámica* que hemos descrito en el capítulo 2.3., donde la significación se da como una eficacia semántica textual producto de un *diferencial* entre el interpretante designativo y el interpretante conceptual, sólo que aquí los diferenciales se multiplican entre los distintos niveles referenciales: la obra, las lecturas (en un sentido lingüístico) que efectúa un intérprete y el texto (formal) que enuncia la misma obra. La significación se daría entonces en el análisis descriptivo de la matriz de textos explicitados por la lexia. Sólo ahí puede darse las condiciones de reconocimiento, verificación y homologación con los discursos vigentes, necesarias para las operaciones de identificación y posterior interpretación.

En nuestra opinión, la definición de texto en la teoría de Schefer, como enunciado propio de una obra, es ambigua, y tal vez, innecesaria. Aunque su función es la de incorporar el código del propio cuadro en el proceso de significación –y así buscar los principios que relacionan los discursos “externos” con la propia exigencia de “lectura interna” de la obra–, no se entiende cómo el “texto del cuadro” (como “espacio signifiante que puede ser descrito según las figuras que lo representan”) podría constituir una “retórica” al margen de las lecturas (culturalmente condicionadas) de un intérprete. Sin embargo nos parece clave la idea de que el “texto del cuadro”, entendido como “espacio epistemológico que produce *lo* que el cuadro significa y *cómo* el cuadro significa”, sí influye en el modo en que vamos a examinarlo desde nuestros discursos analíticos, ya que, culturalmente, sólo vamos a examinar lo que el cuadro representa simbólicamente, y no lo que es su principio *modelizante*.

En definitiva la obra se entiende no tanto como un sistema en sí, sino como un *momento* constitutivo de un sistema matricial de textos, propio de cada obra, definido por la *lexia*: esta funciona entonces como metadiscurso que ordena el sistema individual de textos de cada obra.

²⁶ Entendemos “traducción” en el sentido “fallido” de Garroni. (s.f. 2.6.1.2.)

Por ejemplo, el efecto referencial por semejanza, que llevado al extremo en pintura suele denominarse “hiperrealismo”, también puede entenderse desde la lexia como uno de los *discursos del contenido* de un cuadro. Por ejemplo en *Diner* de Richard Estes (figura 34), sólo con dificultad se recupera la pincelada, siendo objeto de conocimiento su desaparición, hasta que se logra identificarla como evidencia de que no se trata de una fotografía. Que la “desaparición” se convierta en objeto semiótico significa que estamos en las antípodas de la semiótica referencial del iconismo. Esta ilusión referencial mimética, por otra parte, sólo se encuentra en ciertos *géneros* de textos y sobre todo en dosis desiguales. Por lo tanto, tal ilusión referencial no es constituyente de una semiótica denotativa sino sólo de un determinado régimen de discursos en vigor. Es decir que, aplicando un enfoque semiótico operativo-cultural, su significación se desplaza desde el efecto de realidad hasta la toma de consciencia de su carácter culturalmente construido; y aplicando un enfoque sintomático, o semiótica matricial (de tipo lexia), su significación se desplaza desde su carácter construido hasta la descripción de la matriz discursiva implícita en el modo de experimentar dicha pintura. Tenemos aquí dos niveles de análisis (o focalizaciones), que describen dos tipos de significación: el efecto de realismo como carácter construido de la operación perceptual; y la matriz de discursos, que incluye la “desaparición”, la mimesis, y el propio enfoque epistémico del analista como síntoma de un imaginario social.

2.7.4. La alteridad de la significación

Con la “lexia” hemos dado otro paso en nuestra tentativa de *análisis combinado* (estructural, operativo y sintomático) de la significación en arte. Hemos tratado de comprender las implicaciones de la necesidad de una eficacia semántica (que se expresa a través de verbalizaciones sobre la obra) como un requisito estructural interno, a la vez que como síntoma de un régimen epistémico asociado a un imaginario social de corte racionalista.

El proyecto semiológico, como ciencia de la comunicación y de la significación heredada de la lingüística estructural se somete, con el nacimiento de la semiótica de la cultura, a un proceso de revisión de las entidades que la fundan. Lo que se observa a través de la disolución y crítica del signo²⁷ es el proceso mismo de la significación. Tal y como señala J. Kristeva²⁸, la significación opera como un “flujo heterogéneo de pulsiones”, de relaciones “transubjetivas” y “transociales”, sosteniendo y modificando las formas propiamente verbales. La historia del pensamiento semiológico se añade, de este modo, a la intención de construir una lógica dialéctica que permita clarificar la constitución material e histórica de las prácticas significantes.

En el transcurso de nuestra investigación, la propia idea de “significación en arte” ha sido tratada como un objeto semiótico en sí, que sometido a análisis ha mostrado una poderosa connivencia con la racionalidad. Llegados a este punto, introducimos la idea de *sentido* de la obra para involucrar también a la *alteridad de la significación*, que se origina debido a la insatisfacción de

²⁷ Analizaremos este asunto en el apartado 3.1.4.

²⁸ Kristeva, J. : *Semiótica*. Madrid : Fundamentos. 1981.

la significación en la experiencia estética, aquello que E. Garroni define como “la acción de perturbación de lo no lingüístico sobre lo lingüístico”²⁹.

¿Qué es esto que hay, pues, al otro lado de la significación? Esta tesis, como ya dijimos en otra ocasión, no es el lugar indicado para la exégesis del sentido en arte, pero sí conviene señalar, como contraste al enfoque lingüístico-racional, algunas posturas teóricas que presentan el arte como *experiencia estética diferenciada*, y no tanto como conocimiento organizado y manejable.

Según algunos autores más cercanos en el tiempo, aunque tal vez alejados ideológicamente, como pueden ser N. Bryson (s.f. 2.6.), J. Jiménez o J. L. Moraza, el intérprete de una obra de arte no trabaja tanto con un corpus de conocimientos, como con su propia experiencia; estando ésta no sólo inscrita en sus conocimientos sino también en su *cuerpo*³⁰. Aún cuando su experiencia incluya ciertos cuerpos de conocimiento, la *eficacia de la relación* no dependerá sin embargo de los conocimientos, ni tampoco del tiempo invertido en la contemplación; a veces no son necesarios, y otras veces, las más, no son suficientes. La experiencia estética, para J. L. Moraza, entendida esta vez como *relación* dependerá más bien del ejercicio mutuo para *compartir* la experiencia que la obra es. Un ejercicio que, finalmente, importa más a la experiencia que a los lenguajes. Y la vitalidad interna de la obra se definirá por la cualidad e intensidad de esa experiencia *comparable*. Recurrimos aquí un texto de Moraza para acceder a la idea de “perturbación de lo lingüístico por lo no lingüístico”, no a través de una explicación, sino de una sugerente metáfora:

“Decimos que no todo es lenguaje; Y sin embargo vivimos en su interior, lo poseemos y nos posee, lo heredamos y somos su herencia. Somos lenguaje y somos en el lenguaje. ¿Otra paradoja? Para imaginar el lugar que la obra, el objeto, ocupa en relación al lenguaje, imaginemos por un momento que el aire a nuestro alrededor se vuelve más denso, más visible, más opaco... el espacio que nos une y nos separa, dentro y fuera de esta habitación, se hace más presente, haciendo notable lo que antes permanecía callado y ausente. Imaginemos ahora que ese aire es el lenguaje... Una masa lingüística en la que transcurre nuestra vida cotidiana, una trama aglutinante de lo humano, social; un sistema de formas de relación que hacen posible la existencia; un sistema de textos y contextos, de efectos, usos y significados que hacen accesible la complejidad de la realidad para lo cotidiano. Imaginemos ahora que caminamos en el interior de esa masa lingüística y súbitamente encontramos un hueco, un pequeño espacio de diferente densidad, que rompe la continuidad. *La obra es ese hueco en la masa de los lenguajes, una discontinuidad*. Un lugar de densidad oscilante más alejado por tanto del objeto de uso cotidiano que del ser vivo, pese a ser, como el primero, un artificio”³¹.

²⁹ Garroni, E.: *Proyecto de semiótica. Mensajes artísticos y lenguajes no-verbales. Problemas técnicos y aplicados*. Col. Comunicación visual. Barcelona: Gustavo Gili. 1998. p. 308.

³⁰ Ya hemos constatado en Bryson la introducción del “cuerpo” como voluntad de superar la noción de significación únicamente como valor cognitivo (s.f. 2.6.1.5.)

³¹ La consciencia estaría compuesta por “un magma coloidal”, en el que aún no se diferencian “idea, imagen y sensación”, desencadenado por de la experiencia estética. Moraza, J. L.: *Seis sexos de la diferencia. Estructura y límites, realidad y demonismo*. Donostia: Arteleku. Diputación Foral de Gipuzkoa. 1990. pp. 19 y 82. (La cursiva es nuestra)

De este modo, no se niega el carácter cognoscitivo del arte, sino la *pertinencia* de ciertos modelos monolíticos del lenguaje para su aplicación en la particular naturaleza del objeto específicamente artístico. La obra responde a un comportamiento “contralingüístico” y “discontinuo”, tanto en función como en estructura, una resistencia contra la “densidad natural de los lenguajes”, contra la densidad de su naturalidad. Al encarnar una discontinuidad, un extrañamiento de la realidad, la obra para Moraza, genera un espacio dimensionalmente distinto, una *singularidad* del espacio en el que se instala. Ni el espacio ni la realidad son homogéneos, salvo pensados como a priori. Hablar de un espacio plástico distinto y particular es advertir la *heterogeneidad* del espacio y la realidad. Uno cualifica un espacio cuando lo apropia, lo modifica y lo distingue en un gesto constitutivo que rompe la continuidad, y señala otro de una dimensionalidad propia. La experiencia estética, en este sentido, implica un descubrimiento, una concentración, un enriquecimiento; la aportación de una *experiencia sensible, emocional e intelectual*. La función estética no sería tanto la que se centra en el lenguaje, como:

“[...] la que determina la cantidad y la cualidad de experiencia compartible encarnada en la obra, o la obra como carne de consciencia”³².

Moraza entiende que es la “estructura” de la obra (y no lo “límites” entendidos como diferencia lingüística e institucional) la que proporciona “capacidad de compartir” una determinada experiencia estética. La idea de estructura como requerimiento lingüístico de la obra se ve así ampliada a la de un requerimiento relacional, o mejor dicho, a la de una *eficacia relacional*.

”En un complejo intento de constitución, más que en una reclusión disciplinar frente a la complejidad de un mundo que parece haberse dejado de comprender. Sólo en éste punto podría entenderse el énfasis dialéctico y no ideológico en la estructura, si no confundimos -como el arte abstracto- ésta con su imagen, ni con un estilo estructural, estructuralista; sino entendiendo que, independientemente de cierres estilísticos, la *estructura representa la preocupación por el intento constitutivo de un espacio que la obra determina para su relación con el exterior*.”³³

Sólo la eficacia relacional estaría en condiciones de garantizar una experiencia estética compartida de la obra en un momento histórico determinado. Así se entiende que determinadas obras de Marcel Broodthaers sigan produciendo sentido a partir de su resistencia “estructural” a ser contenidas dentro de los límites institucionales del arte, sin que por ello podamos reducirlas al significado cerrado de “dicha resistencia”. Su eficacia estructural reside precisamente en que su resistencia opera directamente desde las instancias categoriales (entre las cuales la institución sería causa y objeto) localizadas en el *seno* del intérprete para “comprender” la obra, y no en las “reglas” exteriores. Toda tentativa *metalingüística* de comprensión se ve inmediatamente convulsionada por la sacudida de sus propios principios. El *sentido* de la obra, si bien se experimenta, queda sin embargo en suspensión, diferido.

³² Moraza, J. L.: Op. cit. p. 21.

³³ *Ibidem*. p. 31.



Figura 42. Marcel Broodthaers: *L'Entrée de l'Exposition*. Instalación. Plantas de interior, sillas de jardín, diversas serigrafías del propio autor, cámara y monitor en circuito cerrado. Basilea. 1974.

Así por ejemplo *L'Entrée de l'Exposition* de 1974, uno de los *Décor* (Decorados) que Broodthaers instaló en la primera sala de la exposición “retrospectiva” de Basilea titulada *El elogio del sujeto*, estaba compuesto esencialmente por palmeras de interior, sillas de jardín, un circuito cerrado de televisión y diversas obras gráficas. Estas últimas contienen referencias a las obras de Broodthaers realizadas entre 1966-72, y alusiones al contexto socio-económico. Las palmeras, seres vegetales transplantados en pleno espacio museístico, ilustran con cierta elegancia la idea de “décor” (decorado) que, según Broodthaers, “debe permitir restituir al objeto su función primera”. Situada en la entrada de la exposición, esta instalación describe un espacio ambiguo, donde la exposición se expone a la vez que cuestiona el papel del museo. Al retomar su propia obra y reexponerla bajo otro ángulo, Broodthaers descontextualiza su propia obra, volviendo a mostrar el carácter arbitrario incluso de su propio discurso. En eso consiste el proceso de “*mise en abîme*” de toda su producción artística.

Obras como su “Museo de Arte Moderno, Departamento de las Águilas” que se extiende desde 1968 a 1972 o sus “*Décor*” (Decorados) de 1974 a 1975, ponen de manifiesto, entre otras cosas, las “*condiciones de verdad*” de la presentación museística. Nos dice Broodthaers hablando de su Museo ficticio:

“Una ficción permite captar la verdad y a la vez lo que ésta oculta”³⁴.

De esta forma, parodiando las actividades de comisarios, galeristas, marchantes, críticos y artistas, Broodthaers va desentrañando la maraña en la que se ve enredado el arte moderno. Pero, no lo hace ofreciéndonos obras claras y didácticas, sino todo lo contrario, elaborando un dispositivo complejo, confuso y desconcertante para el espectador. Un dispositivo que implica la actividad crítica del sujeto ante el hecho de tomar postura naturalmente, antes que la crítica directa a una determinada postura ideológica. Esta era la condición necesaria para evitar caer en la misma trampa que el arte moderno.

De modo provisional, el *sentido en arte* puede ser definido, entonces, como la *relación conflictiva* de (lo que una determinada pertinencia considera como) un *sistema de signos*, localizado en una obra concreta, *con las instancias del discurso*. Surge, por lo tanto, de la extensión del plano semiológico al de la inserción de la obra en el tejido social discursivo, “en este aspecto no designa nada más que un juego de dependencias internas, *un juego de estructuras*”³⁵. “Juego” y “conflicto” se simultanean en la formación del sentido, tensionándolo de tal modo que nunca ya puede ofrecerse como una entidad disponible, sino sólo como un devenir, una promesa cuyo cumplimiento queda siempre diferido, pero que deja “huellas” corporales indelebles.

³⁴ Marcel Broodthaers, Comunicado de prensa, Documenta 5, Kassel, junio, 1972. Publicado en Marcel Broodthaers: “Dix mille francs de récompense”. Entrevista de Irmeline Lebeer en: *Catalogue-Catalogus*, Bruselas, Palais des Beaux-Arts, 27 de septiembre- 3 de noviembre, 1974. También en Broodthaers, Marcel: *Marcel Broodthaers par lui-même*. (introducción y selección de textos por Anna Hakkens). París: Flammarion. 1998. (traducción propia)

³⁵ Ramos Irizar, A.: *Semiología del discurso artístico*. Bilbao: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco. 1998. p.25. Entendemos “juego” como un dispositivo estructurado que “muestra” las reglas que determinan un abanico de posibilidades, y no todas, de uso de un espacio.

N. Bryson, por su parte, analiza la transmisión de las *competencias* para la experiencia estética y las localiza en el *cuerpo*. Las competencias se propagan por contacto directo y repetido con situaciones concretas, como un “*conocimiento tácito*” portado por sujetos históricamente determinados:

“[...] un conocimiento adquirido gracias al ejemplo de la sociedad, e inseparable, en la experiencia de sus poseedores, del caso concreto; su estructura no puede abstraerse de las situaciones en que se revela de *perfil*, es decir inmanente a su materialización contextual.”³⁶

“Todo el inmenso caudal del conocimiento tácito se transmite y conserva de esa manera, a través del uso y del ejercicio; no surge una formulación expresa; no se siente la necesidad de codificaciones, y si se sintiera, la eficacia del aprendizaje práctico sería en muchos casos impedida o debilitada.”³⁷

De modo que la *competencia artística* de un sujeto no puede ser considerada tan sólo como el corpus de conocimientos técnicos adquiridos para la comprensión o producción de una obra, como se entiende desde el enfoque de una eficacia instrumental, sino que también viene a “encarnarse en una circunstancia concreta” (que podría ser la misma obra), sin necesidad de un código que venga a descifrarla. Con lo cual el surgimiento del sentido no puede ser consecuencia de la manipulación de una autoridad que controlaría tanto la producción de símbolos como su lectura encubierta primero y “naturalizada” después, donde el intérprete sería una especie de “marioneta” manipulable, sino que responde a una sucesión de *ejemplos prácticos* que proporcionan al sujeto el material tanto para los hábitos de lectura automatizados como para sus “propias improvisaciones” dentro de un contexto determinado, actividad muy próxima a lo que Lotman llamaba “creatividad de la colectividad”.

Todo ello convierte al sistema de oposiciones binarias de la semiología estructuralista en un conjunto de términos pre-semánticos “disponibles”. No son ya generadores de significado en un simple sistema de diferencias, sino que adquieren sus significados, cualesquiera que sean, por aplicación de una “realidad concreta y práctica y su inserción en ella”.³⁸ El *cuerpo* actúa entonces como el lugar privilegiado para la articulación entre lo *genérico*, aquello que se nos presenta como una evidencia (como algo “naturalizado”, con significado propio) porque está articulado por los discursos³⁹ y lo *singular* de cada situación concreta. El cuerpo representa, en definitiva, una fuerza “transformadora” mediante el trabajo:

⁶ Bryson, Norman: Op. cit. p. 84.

³⁷ *Ibidem.* p. 87.

³⁸ *Ibidem.* p. 89.

³⁹ Debemos entender aquí la noción de “discurso” como una intermediación *consensual* necesaria para la inteligibilidad y la cohesión dentro de un grupo humano: “Nadie puede apartarse de las formaciones consensuales –los discursos– del significante sin arriesgarse, por el lado de la información, a perderse en la ininteligibilidad, y también, por el lado de la conformidad, a separarse del contrato del significante, de cuyo mantenimiento depende la estabilidad de la

“El cuerpo es sin duda lo que se inserta en las instituciones dadas de ideología, de economía, y crucialmente de identidad sexual, pero también es lo que forma esas instituciones, los somete a revisión permanente y, en caso necesario, las derriba.”⁴⁰

La propensión semiológica a tratar la estructura como si fuera información y a considerar lo que podría ser solamente un rasgo de comunicación como si fuera significación, ignora que el sujeto del análisis, que utiliza y produce conocimiento tácito, introduce en el objeto el principio de su propia relación con ese objeto. Así, más que conceptos para entender el significado de las obras de arte, el intérprete hace uso de los discursos fundadores en vigor para transformarlos en *sus propios tamices intelectuales*. Dicha transformación, entendida como leves desplazamientos de los discursos es lo que podemos considerar como la integración de *nuevos* conocimientos a partir de la experiencia estética. La formación del tamiz intelectual, siempre es individual, y permite singularizar la experiencia estética, aunque se trate sólo de una ligera diferencia de matiz. Desde luego permite construir un itinerario de interpretación propio, que a medida que se hace, reajusta los tamices y evita dar bandazos de un discurso a otro. *El arte, tal vez más que cualquier otra forma de experiencia, permite la constitución de itinerarios interpretativos individualizados.*

Aunque la formulación de la significación vuelve a ser en Bryson de índole racionalista (ya que se trata de algo “semántico” que se debe “reconocer”⁴¹), incide nuevamente en que es un *defecto* y no un *exceso* de la imagen lo que motiva la búsqueda del significado:

“Es en la interacción de la pintura con la sociedad donde ha de buscarse la semántica de la pintura, como un término que fluctúa según las fluctuaciones del discurso. Si la imagen es intrínsecamente polisémica, no es *por exceso* de un significado ya poseído por la imagen, [...], sino *por defecto*, por depender la imagen de su interacción con el discurso para su producción de significado, para su *reconocimiento*.”⁴²

En este sentido, la pintura sería impensable como sistema semiótico, como análisis de un eje vertical de elección en un repertorio de formas disponibles y un eje horizontal de combinación de dichas elecciones con significados convencionales, sino que ambos

³configuración social.” *Ibidem*. p. 166.

⁴⁰ *Ibidem*. p. 158.

⁴¹ Bryson sostiene que el signo, en primer lugar, ha de ser reconocido dialógicamente si queremos que sea inteligible: “[...] es inevitable que la práctica signifiante se proyecte en la formación social, puesto que el signo existe sólo en su reconocimiento, dialógicamente, como interacción entre los significantes presentados por la superficie de la imagen o del texto, y los discursos ya en circulación: aquellas secuencias o colocaciones significantes que no puedan ligarse a una formación discursiva nunca saldrán a escena, nunca cruzarán el umbral del reconocimiento, nunca adquirirán legibilidad.” *Ibidem*. p. 158. Coincidimos plenamente con este planteamiento como ha quedado demostrado con la incorporación de la noción de *lexia* (Schefer).

⁴² *Ibidem*. p. 97.

ejes del signo estarían “velados”; el esquema codificado se invocaría sólo para ser tansgredido, sacado de la matriz de selección. La pintura carece así de perdurabilidad semántica, y se vuelve impensable como signo. Cualquier intento de teorizarla como sistema se convierte entonces en un ejercicio de “propaganda de sí-misma”, en un “espejismo”.

El sentido en pintura, insistimos, no es de carácter semántico y manejable, sino que surge de una *práctica de la visión convulsionada por una práctica de la pintura*. Por ello es más apropiado hablar de *eficacia* que de significado cuando abordamos el sentido del arte. Ahora bien, hablar de eficacia supone siempre un propósito que se quiere alcanzar, pero no debemos confundir el propósito del objeto artístico en sí -que como venimos explicando nos parece irrelevante- con el propósito del modo de atención adoptado por el intérprete o por el analista, cuya adecuación hemos llamado *pertinencia*.

Constatamos así que la eficacia instrumental del arte para producir intencionadamente el cambio social es insignificante; según Bryson, ni Géricault cambió la situación jurídica de los locos, ni Manet cambió la opinión popular sobre las prostitutas, como tampoco humanizó su estatus social. Pero esta eficacia no debe ocultar la realidad de una *eficacia de perturbación* que actúa sobre la topológica de los discursos. *La actividad de la pintura se asemeja al conflicto, a la “colisión” entre lugares (topoi) del discurso dentro de una formación social* (como puede ser una determinada práctica de la visión). En el caso de Manet sería la “yuxtaposición de Odalisca y Prostituta” (dos formaciones sociales de la visión de la mujer) la que generaría esta colisión, no como duplicado de un hecho previo en la base social que luego se expresa en la superficie del lienzo, sino como

“[...] el esfuerzo innovador de extraer formas discursivas de distintas procedencias y juntarlas en este cuadro, esta imagen.”⁴³

El sentido en arte aparece sólo cuando la *eficacia de perturbación* de la obra trabaja mano a mano con el *esfuerzo de inteligibilidad* de su intérprete, desplazando así el lugar de los discursos dentro de una formación social. No se crean nuevos discursos, sino sólo leves desplazamientos, perturbaciones de su significado que invitan a su reformulación.

2.7.5. Texto icónico y textualidad del arte

A la luz de estas teorías, la idea de Eco, sugerente en un principio, de que la pintura sería un “texto icónico” que no depende de un código, sino que lo “instituye”⁴⁴ (s.f. 1.4.4.-2.6.1.3.) se nos presenta ahora como una postura rígida, todavía fuertemente arraigada a las teorías estructuralistas de la significación. Por mucho que se trate de un código

⁴³ *Ibidem.* p. 155.

⁴⁴ Eco, U.: *Tratado de Semiótica General*. Barcelona: Lumen, 1981, p. 348.

de segunda “generación”, que se instituye sobre otro precedente donde la experiencia perceptiva queda sistematizada, resulta improbable que una experiencia estética se pueda generalizar hasta el punto que se convierta en nueva institución. Sin embargo, sí es cierto, tal como advierte Lotman, que *parte* de esta experiencia estética, y no su totalidad, *tiende a institucionalizarse como una totalidad*, como parte de la “experiencia artística de la humanidad”. La obra se convierte toda ella en “lenguaje” para las futuras comunicaciones estéticas, y lo que era singularidad de la experiencia estética se torna código para la “posteridad”. Este procedimiento, entre otros, ha contribuido a forzar la analogía entre la experiencia estética y el funcionamiento de un código o, en otras palabras, a forzar la institución de contextos de significación.

W. J. T. Mitchell propone, por su parte, considerar los hechos visuales, y también los lingüísticos, como *medios* (más que como sistemas) que actúan en un “campo heterogéneo de modos discursivos”, y que requieren descripción pragmática y dialéctica, más que un esquema “unívocamente codificado sometido a explicación científica”⁴⁵. El punto de partida es ver qué forma particular de *textualidad* es generada (o reprimida) por las imágenes y en nombre de qué valores dentro de un campo determinado de instituciones, historias y discursos. En este sentido la imagen es *siempre* una “imagen/texto” que es preciso analizar para explicitar sus condicionantes históricos:

“Ciertamente el objeto de la imagen/texto no es simplemente reforzar de que el cine [lo hacemos extensivo al arte] es un medio mixto y dividido, sino especificar las mezclas y divisiones sensoriales y semióticas particulares que caracterizan películas concretas, géneros específicos y prácticas institucionales, así como dar una explicación de su función en términos históricos. La imagen/texto no es ni un método ni una garantía de descubrimiento histórico; se parece más a una apertura o fisura en la representación, un espacio donde la historia puede filtrarse a través de brechas.”⁴⁶

En definitiva, lo que propone Mitchell es des-disciplinar las divisiones entre cultura visual y cultura verbal para abordar la significación visual como un efecto (o síntoma) cultural determinado históricamente. Volveremos a las teorías de Mitchell en el capítulo 3.4.

2.7.6. Gerhard Richter y las trampas de la interpretación

Proponemos ahora el análisis de un caso concreto, la pintura de G. Richter, para entender el efecto de perturbación de lo lingüístico por lo no lingüístico, y los límites de la interpretación.

⁴⁵ Mitchell, W.J. Thomas: “Más allá de la comparación: imagen, texto y método”. En Monegal, Antonio (ed.): *Literatura y pintura*. Madrid: Arco/Libros. 2000. p. 241.

⁴⁶ Mitchell, W.J. Thomas: Op. cit. pp. 249-250.



Figura 43. Gerhard Richter: *Captura (2)*. Óleo sobre lienzo. 200 x 280 cm. 1988.



Figura 44. Gerhard Richter: *Enfrentamiento (2)*. Óleo sobre lienzo. 112 x 102 cm. 1988.

Durante los años 60 y 70 el pintor alemán Gerhard Richter realiza una serie de obras que investigan la pintura como objeto de reflexión sobre la producción y el valor de las imágenes. El interés de este artista por el medio pictórico es plural y multifocal, explora aspectos técnicos de la pintura como gesto y práctica artesanal (que ejemplifica en la alternancia de “Pinturas Abstractas” y “Pinturas Fotográficas”), y aspectos conceptuales como el contraste que se produce entre la fotografía y la pintura como oferta visual. Si observamos sus trabajos figurativos, como *Captura (2)* (figura 43) o *Enfrentamiento (2)* (figura 44) ambos de 1988, constatamos una extraña semejanza con el medio fotográfico, y es que Richter siempre usa la fotografía como referente para sus cuadros. De hecho, según él, se trata de “copiar” todo tipo de imágenes, sin importarle ni el tema ni la procedencia, según un procesamiento uniformado de enfriamiento y distanciamiento con respecto a sus contenidos. Esta estrategia representativa, aparentemente tan sencilla, trastoca el proceso de interpretación en los enfoques habituales del arte ya que cuestiona los modos de atención tradicionales del espectador que se ve obligado a reajustar sus expectativas y competencias. Éste se encuentra con la cotidianeidad de la fotografía ahí donde sólo debería imperar la soberanía del Arte. De repente, el campo discursivo de la representación pictórica se ve atravesado por el de la imagen cotidiana y mediática, como queda patente en *Captura (2)* y en *Enfrentamiento (2)*. El trabajo de copista de Richter, como el de tantos otros artistas de su época, remite sin lugar a dudas a la idea (ya institucionalizada) de la “muerte de la pintura” como productora de imágenes con “mensaje”. Se fuerza así el giro de la semántica de la pintura a su función reflexiva sobre la visualidad y sus modos de representación.

Entre las numerosas consecuencias teóricas que provoca la hibridación de lo pictórico con lo fotográfico desarrollados por Richter, pero también por multitud de otros trabajos en las últimas décadas, merece especial atención, pese a su obviedad, la que se refiere a la pérdida de la realidad como referente. El filósofo francés Jean Baudrillard, nos habla de ese proceso en la imagen fotográfica:

“Hoy en día, el milagro es que las apariencias -reducidas durante tanto tiempo a una servidumbre voluntaria- vuelven sobre nosotros y contra nosotros, soberanas, a través de la misma técnica que nos sirve para expulsarlas (...) La intensidad de la imagen se mide por su negación de lo real, por la invención de otra escena. Hacer de un objeto una imagen es eliminar todas sus dimensiones una a una: el peso, el relieve, el perfume, la profundidad, el tiempo, la continuidad y, a buen seguro, el sentido. Es al precio de esta desencarnación que la imagen toma este poder de fascinación, que se convierte en el medio de la objetualidad pura...”⁴⁷.

Podríamos añadir, en el caso de las pinturas fotográficas de Richter, que también han perdido el color y la nitidez de sus contornos. La fotografía, tal y como es analizada en estas líneas por Baudrillard, actúa no tanto como un medio -es decir, algo a través de lo cual se ve, se conoce, se accede a otra realidad- sino como un punto de oclusión, de opacamiento, en el que el medio se cierra sobre sí mismo, impidiendo contemplar aquello que se halla detrás o más allá de él. Y, siempre que la fotografía funciona como un “medio ocluido”, la imagen deja de actuar como representación de un determinado referente para transformarse en un objeto en sí misma, en el emblema manifiesto de una realidad definitivamente borrada. A propósito de Gerhard Richter Jean-Francois Chévrier señala que:

“Al pasar de la imagen al cuadro, la fotografía se ha convertido en una cosa en sí misma, un objeto, un *artefacto*-, situado en el mundo, el mundo que la fotografía (re)producía inicialmente y que continúa produciendo la imagen objetiva”⁴⁸.

La introducción de estos nuevos modos de proceder revisten una enorme importancia, porque suponen que las estrategias representativas no son ya sustitutivas de la realidad o constructoras de otra nueva, sino que, más bien, se manifiestan como el resultado de su desmesura, de su vivencia en el exceso, en ese “*resto* de nula significación” que queda una vez que lo real ha desaparecido en la oclusión del medio. Con Richter podríamos hablar de la transformación de la “*realidad como construcción en la realidad como resto*”⁴⁹.

⁴⁷ Baudrillard, J.: *Car l'illusion ne s'oppose à la réalité*. París: Descartes & Cie, 1998. s/p. (traducción propia)

⁴⁸ Chévrier, J-F.: “El cuadro y los modelos de la experiencia fotográfica”, en G. Picazo & J. Ribalta (eds.): *Indiferencia y singularidad. La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*. Barcelona: Gustavo Gili. 2003. p. 209.

⁴⁹ Hernández-Navarro, Miguel-Ángel y Cruz, Pedro A.: *Impurezas: el híbrido pintura-fotografía*. Murcia: Consejería de Educación y Cultura de la Región de Murcia. 2004.

Merece la pena subrayar, en este punto, que la relación que establece Richter entre la práctica pictórica y su objeto es de sumisión y pasividad; él mismo lo refleja en una de sus numerosas anotaciones:

“[...] pinto y sigo pintando a partir de fotografías, porque no lo entiendo, porque lo único que se puede hacer con fotografías es pintar a partir de ellas, porque me gusta verme tan a la merced de una cosa, dominándola en un grado tan ínfimo”⁵⁰.

Reflexionando acerca de una de sus más controvertidas series, *October 18, 1977* (1988), Richter manifiesta que su intención era:

“[...] no inventar nada -ni idea, ni composición, ni objeto, ni forma- y recibirlo todo: composición, objeto, forma, idea, imagen”⁵¹.

Pintar, tal y como se desprende de las “pinturas fotográficas” de Richter, constituye una práctica caracterizada por su mínima especificidad, por su extrema debilidad, por la ausencia de “marcas de expresión” que pudieran singularizar la reproducción de la “imagen-objeto”. En palabras de Richter:

“la fotografía me liberó de la experiencia personal. No había nada más que la imagen pura. Por esta razón he querido apropiármela y enseñarla. No he querido utilizarla como un medio de hacer pintura; al contrario, he querido utilizar la pintura como un medio para la fotografía”⁵².

La carga subjetiva que habitualmente se atribuye a la pintura resulta por completo incompatible con la “imagen-objeto” que pretende reproducir. Porque, en este caso, reproducir la objetualidad de una imagen sin referentes, es ponerla de manifiesto como tal. Pero el cuadro no es sólo un comentario o reflexión sobre el medio fotográfico, también es un tipo de representación, es decir que, puesto al servicio de la fotografía, es otro modo de opacamiento. Lo pictórico termina por desaparecer, anulándose detrás de lo fotográfico. Nos encontramos esta vez ante un “cuadro-objeto”, generando así un claro paralelismo entre el proceso de opacamiento de la fotografía y el de la pintura, ambos sometidos a las mismas tensiones “medioambientales”.

Al alternar la producción de cuadros basados en fotografías con otros de aspecto totalmente distinto, cuadros con grandes empastes de color que suele arrastrar sobre la tela, como el titulado *Claudius* de 1986 (figura 45), Richter pervierte la tan coriácea conexión entre “realismo” y “realidad”. Estas pinturas no son icónicas, no representan nada en concreto y sin embargo Richter las considera más reales que las fotográficas porque son lo que son, pintura sobre la tela que se muestra en su ruda materialidad cromática; un modo de ser

⁵⁰ Richter, G.: “Notas 1964-1965”, en G. Picazo & J. Ribalta (eds.): *Indiferencia y singularidad*. p. 17.

⁵¹ Richter, G.: Op. Cit. p. 237.

⁵² Citado en Chévrier, J-F.: Op. cit. p. 208.



Figura 45. Gerhard Richter: *Claudius*. Óleo sobre lienzo. 320 x 416 cm. 1986.

cuadro-objeto, y no ya la circularidad sin fin de una re-presentación de otra re-presentación, de otra re-presentación, etc.

Desde el punto de vista interpretativo, el análisis realizado encuentra resistencias, en el seno de las propias imágenes de Richter, a la descripción de significados identificables, o “mensajes visuales”. Sólo podemos hablar del modo en que nuestra propia mirada se ve interferida por la “alteridad de la significación” impuesta por la pintura de Richter. Ahí localizamos las contradicciones de la discursividad de la visión que pensábamos haber asumido definitivamente.

2.7.7. Los límites de la interpretación en la pintura contemporánea

¿Qué está sucediendo con el arte en la “era contemporánea”, como le llama Paul Ardenne⁵³? Pues, por decirlo de forma sencilla, el arte está a la altura de la pluralidad y confusión discursiva características de la época en que vivimos, donde han desaparecido los “grandes relatos” consensuales sobre la realidad.

Si a alguien se le ocurre acercarse a la pintura contemporánea (que circula por los escenarios del arte internacional) con la loable pretensión de encontrar un mensaje esclarecedor o revolucionario con respecto a ciertos valores de esta sociedad, a lo mejor descubre con horror que también la pintura puede participar de la misma banalidad, violencia, pornografía o abyección que se dan en su entorno visual. Su decepción o su repulsión según le de, ha sido provocada, sin lugar a dudas, por la incongruencia que suponen sus propias expectativas ante la pintura, así como por el enfoque interpretativo equivocado que ha adoptado. En otras palabras, su interpretación carece de pertinencia.

Con la crisis de la representación y del conocimiento de las décadas de los 60 y 70 del siglo pasado, el paradigma de la pintura como uno de los referentes de la verdad, dispensadora de valores éticos y revolucionarios, se viene abajo definitivamente. El arte muere como inscripción en un tiempo histórico ya que la idea de la Historia como sucesión de causalidades queda definitivamente abolida, ente otras cosas con la irrupción de movimientos estéticos como el Pop Art⁵⁴. El arte ya no se sucede a sí mismo, simplemente acontece en las escenas culturales que tiene a disposición (o que él mismo construye), diversificándose así hasta límites inabarcables dentro de un orden lineal.

Paul Ardenne describe una doble determinación cuando habla de arte contemporáneo: por una parte la vocación de los artistas de hacer arte a toda costa, asumiendo el riesgo de la repetición

⁵³ Ardenne, Paul: *Art. L'âge contemporain. Une histoire des arts plastiques à la fin du XXème siècle*. Paris : Editions du Regard. 1997.

⁵⁴ Véase a este respecto Danto, Arthur: *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona: Paidós. 1999.

con épocas pasadas, en este sentido la pintura sería una impertinencia que resiste a la crónica de todas sus muertes anunciadas; y por otra la clara conciencia de que las posturas estéticas están de capa caída, sin una real dimensión emancipatoria o revolucionaria. Pintar, ya no para revisar o cambiar las cosas, ni siquiera para expresar una posición, sino simplemente como un modo de habitar el mundo. Un artista eminentemente moderno como Barnett Newman decía “Forjamos [nuestra obra] de nosotros mismos”⁵⁵, ahora la mayoría de los artistas dirían: “nuestras obras nos construyen como sujetos”⁵⁶.

A pesar de su naturaleza ahistórica, la pintura contemporánea es un interminable comentario revisionista (o deconstrucción) de las problemáticas artísticas levantadas por el movimiento moderno. El arte del pasado no es abolido, sino todo lo contrario, la artísticidad, como condición histórica-social del arte, se convierte en punto de referencia. La presunta “banalidad” del arte contemporáneo puede, de este modo, no ser más que la fachada de un dispositivo más complejo; un dispositivo de puesta en perspectiva de lo moderno, de expresión de una memoria singular del arte. La pintura actual no representa sin más, sino que siempre implica la representación de una idea de la pintura. Ya no es, como deseaban los pintores modernos, la respuesta a la metapictórica a una cuestión estética planteada o la convivencia en un mismo marco de la solución y su problema presentado. Es como si, en vez de saber lo qué es la pintura para luego saber cómo pintar un cuadro, los artistas contemporáneos invirtiesen la relación, haciendo que el “qué” emerja del “cómo”. Como si trabajando en el cómo pintar surgiera el qué y para qué pintar.

El dispositivo de entramados referenciales heterogéneos (históricos, conceptuales, perceptivos y emocionales) puesto en obra por Richter sólo es accesible desde unas competencias artísticas previas, e interpretable en el conocimiento tácito portado por cada sujeto. Sin la articulación de ambos factores la obra se vuelve intensamente hermética, lo que suele suceder al público profano. Requiere una amplia competencia histórica del arte y, tal vez, alguna noción teórica para participar plenamente de ella. Se puede decir que es elitista en este sentido, pero en la misma medida que lo es un retablo del siglo XIII.

No es una condición necesaria (ni suficiente) leer una pintura contemporánea bajo el único enfoque teórico de la búsqueda de significados y reflexiones de orden histórico o filosófico, se pueden adoptar, claro está, otros modos de atención. Es fácil, por ejemplo, dejarse llevar por el impacto visual que provocan las insólitas imágenes pictóricas de Richter, detenerse en su excelencia técnica, experimentarlas emocionalmente, o dejarse arrastrar por la espiral de asociaciones visuales que provocan. Debemos reconocer que el arte actual se distingue del de cualquier otra época por los múltiples modos de atención que es capaz de convocar. Pero si abordamos estas pinturas sin conocimiento previo sobre los dispositivos que el artista puso en obra, sin conocimiento alguno de la estructuralidad singular de cada cuadro en relación a los

⁵⁵ Newman, Barnett: “Le sublime est maintenant” (1948). En VV.AA. : *Art en théorie*. Paris : Hazan. 1997. p 634.

⁵⁶ Schwabsky, Barry: “La peinture sur le mode interrogatif”. En VV.AA. : *Vitamine P. Nouvelles perspectives en peinture*. Paris : Phaidon. 2003.

demás, pero también a todo tipo de imagen -como puede ser la relación particular de una imagen pictórica con el hecho fotográfico o la estrategia metodológica de alternar representaciones figurativas y no figurativas- entonces se corre el riesgo de caer en las categorías discursivas más al uso en la cultura de masas para describir e identificar el arte actual: la banalidad, la espectacularidad, la provocación, la diversión o la gratuidad. Y lo que es peor, estas imágenes acaban convirtiéndose en los estereotipos que fijan en el “gran público” los prejuicios para entrar a valorar cualquier producción cultural contemporánea.

A pesar de la creciente independencia del arte con los discursos teóricos justificadores, la relación de la pintura contemporánea con la teoría y la crítica del arte sigue siendo intensa. Una diferencia importante con la crítica moderna es que, en la actualidad, la relación teoría-práctica es la que subtiende toda la producción artística de forma explícita (a sabiendas de que existe dicha conexión): la misma relación articula unos marcos de referencia en los que se puede hablar de una pintura sin agotar su sentido, y sobre todo sin acudir a sus significados ocultos. (No me estoy refiriendo aquí a la relación de discursos y obras inscritos en la lógica del mercado, donde unos y otros legitiman su existencia mutuamente, sino a casos interesantes como el que acabamos de ver).

La tarea de la interpretación hoy no debería tener nada que ver ni con la lectura, ni con la expectativa irreflexiva o apasionada, sino con tener una predisposición favorable para aceptar el “juego de estructuras” planteado por el dispositivo artístico de la obra, por mucha inestabilidad que este pueda generar. Y si nuestro modo de atención va de explicaciones, descripciones, o crítica entonces deberemos necesariamente interferir nuestra experiencia de la obra con la eficacia de los discursos y las teorías, aplicando conceptos a una configuración que está todavía por determinar.

Como decíamos, “juego” y “conflicto” se simultanean en la formación del sentido, tensionándolo de tal modo que nunca ya puede ofrecerse como una entidad disponible, sino sólo como un devenir, una promesa cuyo cumplimiento queda siempre diferido, dejando “huellas” corporales indelebles.

2.8. INTERFERENCIAS: EXPERIENCIAS ESTÉTICAS EN LOS MÁRGENES

Planteamos en este capítulo cuatro comentarios críticos asumidos como compromiso con una postura *interaccional* de la interpretación estética y como función fundamental y articuladora de la práctica artística.¹ Estos comentarios se realizan sobre cuatro obras elegidas dentro del panorama artístico español contemporáneo. Podemos entender este “escribir” como un *requerimiento de colaboración* reclamado por las obras, una voluntad de desplegar y renegociar sus significados, de responder al juego hermenéutico que proponen, a la vez que nos disponemos a dejarnos *afectar* por ellas. Desde mi condición de artista plástico entiendo que no se trata sólo de una aportación razonada a la construcción teórica de otras obras, sino también de una contribución poética exigida por las mismas, si bien muy pocas veces correspondida.

Examinaremos –y trataremos de responder, aunque sea brevemente, ante– los cuatro *dispositivos artísticos*² siguientes: *Ibíd*em de Josu Larrañaga; *Proyectos 1974=1998 1998-1974* de A. Muntadas; *Emparejar a un Hombre-Mando que me Empareden*, de Bruno Marcos; y *Atrapar el paisaje. Reelaboración del mapa del terreno* de Juárez y Palmero.

En España existen aún escasos ámbitos de recepción artística al margen de los circuitos convencionales y por lo tanto fuera del alcance de la industria cultural³. Sin embargo se realizan multitud de propuestas, a veces mal llamadas “alternativas”, con el propósito de mantenerse en lugares fronterizos, allá donde el arte parece tener todavía una proyección de algún tipo. El problema es que fuera de una infraestructura de recepción y de interpretación estética, la ineficacia tanto crítica como preformativa es absoluta. La industria cultural al acecho no tarda en hacerse cargo de las obras huérfanas con posibles ecos en los mercados, instrumentando sus contenidos. La consecuencia es que *lo alternativo* se convierte en *arte emergente*, reconducida por asimilación y recontextualización hacia las convenciones exigidas por los espacios institucionalizados y el público del Arte. El resultado de esta operación suele ser un objeto estetizado e inocuo. Pocas obras tienen la capacidad de resistirse. Este no es el caso de las cuatro obras citadas, que desde estrategias diferentes, logran operar al margen de la red dominante. Sus autores han dispuesto unas “reglas del juego” que, si bien presentan una resistencia a la hegemonía de la significación

¹ Tal como venimos comentando, la postura dialógica productiva, y no la explicativa unitaria, es la forma de la interpretación que deberían adoptar los textos sobre el sentido en arte.

² Preferimos usar los términos “dispositivo artístico” a los de “obra de arte” para las producciones de estos artistas porque ponen el acento en su carácter relacional y transitorio.

³ Entre otras plataformas de recepción en fase experimental podemos citar Seminarios de arte y estética en la UIMP de Cuenca, páginas web como Aleph en Internet, seminario de investigación permanente en el Instituto de las Artes en Madrid, encuentros de artistas en el centro de arte ECCA en Madrid, espacios no convencionales para la reflexión y realización de *Proyectos 1974=1998* en el centro de operaciones El Apeadero en León.

en arte, involucran y regulan todas las fases de sus respectivas prácticas, desde la producción hasta las estructuras discursivas, pasando por la recontextualización de su recepción⁴

Estos artistas adoptan una actitud crítica frente a las infraestructuras establecidas, carentes de un contexto receptivo adecuado.⁵ Optan por situarse en los márgenes,⁶ ya sea en lugares fronterizos con otras disciplinas (Muntadas y los medios de comunicación); fronterizos con otros espacios (J. Larrañaga y su instalación en biblioteca de la UNED; B. Marcos y su intervención en una plaza pública de León); fronterizas con tendencias históricas del arte (Juárez y Palmero y el Land Art). Posicionarse en los márgenes conlleva una desubicación dentro de las infraestructuras existentes, una necesaria “reelaboración del mapa del territorio” artístico, una puesta a prueba de nuestros tejidos discursivos sobre nuestra visualidad circundante, un estar o habitar interferido.

2.8.1. Interferencias y desubicación

Ibidem es una instalación temporal⁷ que realizó Josu Larrañaga (Bilbao, 1948) en abril de 1999 en la biblioteca central de la UNED. Consiste en cuatro cajas de 70x70x30 cm. cada una, alineadas en el centro del gran pozo de luz cilíndrico de la biblioteca. Cada caja contiene tres espejos y cuatro fluorescentes y funciona a modo de “*mise en abîme*”, reflectando al infinito su propia estructura (s.f. Figura 46).

La intervención se plantea como una propuesta en los márgenes de los espacios artísticos tradicionales. Se inserta en una biblioteca, un lugar específico, aunque no desvinculado del arte, sino fronterizo a él; ambos asumen la función institucional de ser depositarios y guardianes de la cultura. Su carácter fronterizo proporciona al dispositivo de un potencial de *interferencia* que actúa en ambos territorios, conectando y perturbando sin cesar sus rasgos de identificación más arraigados, artisticidad y conocimiento; reactualizando una y otra vez sus principios de funcionamiento. Con esta crisis de las significaciones intrínsecas se activa un intento de reordenación especulativa del conjunto por parte del espectador-usuario de la biblioteca.

Cada una de las cajas de luz funciona por una parte como un pozo; una obra cerrada sobre sí misma, que refleja su propia

⁴ Algunos artistas optan incluso, para focalizar la pertinencia de la interpretación, por ejercer un papel en la teorización de su propia obra, como un acto performativo que la reactualiza. Asumir distintas funciones (ya no sólo la de productor) permite articular el conjunto del proceso creativo, para su inclusión en un campo cultural complejo. Esta forma de interdisciplinariedad productiva la han adoptado los cuatro artistas que proponemos. Prueba de ello son los numerosos escritos que producen, ya sean como Proyectos 1974=1998, publicaciones teóricas, artículos críticos, conferencias y seminarios, etc.

⁵ Juárez y Palmero trabajan y colaboran en el centro de operaciones el Apeadero de León, construyendo así una infraestructura alternativa de recepción. Muntadas conecta habitualmente con sectores de la crítica estadounidense y española especialmente implicados con este tipo de cuestiones.

⁶ Es importante recalcar que se sitúan en los márgenes de los sistemas artísticos existentes y *no* fuera. Prueba de ello es la atención que ponen en integrar permanentemente la problemática de la recepción a sus obras y sus escritos.

⁷ Posteriormente la obra ha sido adquirida por la UNED, por lo tanto la obra permanece en su emplazamiento originario y puede ser visitada.

estructura al infinito, y por otra como un reflejo; una obra abierta al contexto en el que se inscribe, aunque no de forma mimética, sino metafórica. El propio autor la describe en los siguientes términos:

“[*Ibidem*] indica la biblioteca como espacio (precisamente) de lo reflejado y como lugar que (a su vez) se refleja. Trabaja en un no-espacio. Muestra su propia forma de ser, en la medida en que se muestra como reflejo, y trabaja en el reflejo de su reflejo”.⁸

La instalación, por lo tanto, es un pozo profundo y perturbador, pero a la vez, refleja en sus aguas “estancadas” el observador y el espacio que le rodea. Se remite metafóricamente a la biblioteca, pero constituye también una intrusión mimética en sus estructuras reticulares: la señala mostrándose a sí misma, reproduciendo su propio funcionamiento.

El observador-usuario de la biblioteca se ve interpelado, desconcertado en ese espacio que pensaba conocer, ahora interferido por la presencia de la instalación. La obra pone de manifiesto (entre otras cosas) un sistema de ordenación rígido del conocimiento, una “distribución invariable”, con escasa capacidad para generar aperturas fuera de su propia estructura. Así mismo, parece ofrecerse como alternativa, colaborando en la deconstrucción de unos procedimientos culturales que rebotan sobre sí mismo.

La crisis en la que se ve inmerso el espectador-usuario es también una invitación a la reflexión, un estímulo para iniciar el proceso de desmitificación del “espacio sagrado” de la biblioteca.

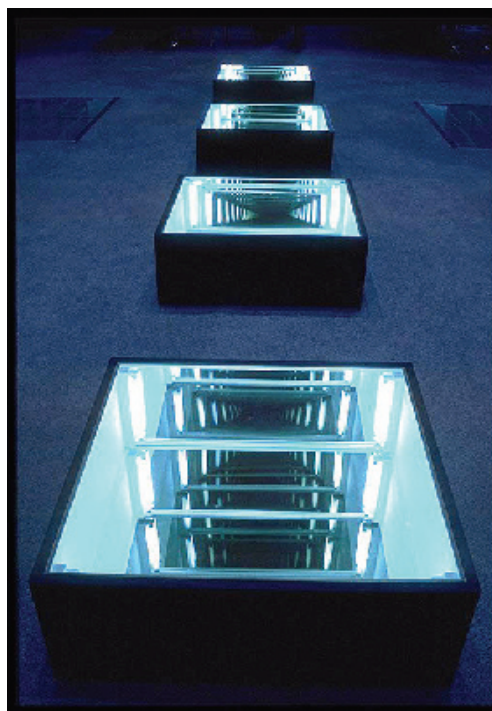


Figura 46. Josu Larrañaga: *Ibidem*. Instalación en la biblioteca de la UNED. 1999.

⁸ Extracto del folleto de la exposición. UNED, Vicerrectorado de Educación Permanente, Madrid.

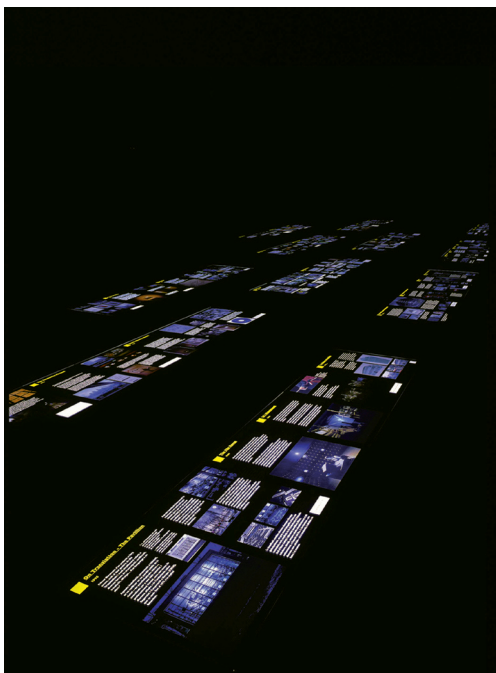


Figura 47. Antoni Muntadas: *Proyectos 1974=1998*. Instalación en la Fundación Telefónica. Madrid. 2000.

Ibídem, como indica su nombre (ya que no es un título), es un estado intermedio, una bisagra que relaciona y remite, que “genera redes entre diversas propuestas” y “hace circular la reflexión”. Esta obra se ubica en el terreno ambiguo de lo que podríamos llamar, según un término acotado por Simón Marchán, “La poética del entre”,⁹ como “metáfora estética de leer entre líneas y al filo de los límites”¹⁰. Estas obras parecen legitimar un discurso “otro”, y no al revés, habitualmente es el discurso el que legitima la obra.

Como “poética del entre” describe también S. Marchán la exposición -instalación- *Proyectos 1974=1998* de Antoni Muntadas (Barcelona, 1942)¹¹. Ambos artistas comparten ese “hablar” de/en lugares específicos, tratando de interferirlos alterando sus sistemas de referencias convencionales y provocando así nuevas aperturas en su interpretación. La radicalidad de sus intervenciones no reside, por lo tanto, en el carácter rupturista o impositivo de sus manifestaciones, sino en el *perturbador*. Sus estrategias se basan en la interferencia, interponiendo “algo” (¿un “suplemento”?) en

⁹ Esta acotación de S. Marchán no es sino un deseo de demarcación. En realidad no existen en la actualidad categorías estéticas que puedan abarcar el campo experiencial y teórico de estas manifestaciones artísticas. Sin embargo, sí son permeables a colaboraciones con campos afines, aunque no se dejen circundar por ninguno de ellos (podemos pensar en la sociología del arte, las teorías del lenguaje, la antropología, la nueva crítica e historia del arte, etc.).

¹⁰ Marchán, Simón: “Una mirada nómada al paisaje de los medios”, en el catálogo: *Muntadas Proyectos 1974=1998 1998-1974*. Fundación Arte y Tecnología. Madrid: La fundación, 1998. P.18.

¹¹ La instalación *Proyectos 1974=1998* de Muntadas nos interesa especialmente por el carácter abierto que presenta, pero no abierto a cualquier tipo de interpretación contingente (la que la subjetividad del espectador se proponga producir) sino a la que él mismo este dispuesto a intercambiar con los “receptores-lectores-interactuantes” de su investigación permanente.

los modos de significación establecidos de la realidad; aquello que hemos denominado como la “alteridad de la significación”.

El dispositivo expositivo puesto en obra por Muntadas en la Fundación Arte y Tecnología de Madrid, se compone de varias salas articuladas entre sí por una sola propuesta: la revisión o, mejor dicho, rearticulación de su producción (s.f. Figura 47). Al recorrer la exposición nos encontramos con mesas de luz que nos presentan una selección de sus *Proyectos 1974=1998* desde 1974 a 1998. Estos van acompañados con comentarios de Eugeni Bonet, crítico e historiador del arte, que ha estado atento al itinerario plagado de *Proyectos 1974=1998* de Muntadas y ha colaborado con él a lo largo de sus tres décadas de actividad artística. Toda esta documentación está ordenada de forma fría y modular, con arreglo a los estándares de la estética de archivo tan preciada en los primeros años del arte conceptual, lo cual constituye una primera remisión histórica del dispositivo. El catálogo de la exposición, como un artefacto más de la misma, se construye de forma análoga, cuidando al extremo el carácter objetivo y neutro, casi científico del conjunto:

“Estas páginas han sido concebidas para ser consultadas tal como se hace cuando se seleccionan o verifican transparencias o fotolitos sobre una mesa de luz”.¹²

En otra sala del edificio de Telefónica, que no suele formar parte de los espacios expositivos de la institución, Muntadas ha instalado la obra *On Translation: la Mesa de Negociación*. El recorrido que debe efectuar el espectador para visitarla le obliga a atravesar las salas de exposición permanente de Telefónica dedicadas a las telecomunicaciones. La obra se disuelve entonces como objeto unitario sometido a examen o interpretación, asemejándose más a un *interfaz* que conectaría, de algún modo, el espacio del arte con el contexto cargado de convenciones que lo acoge y lo transforma.

Muntadas se interesa por el “entre”, el entre de las estructuras bipolares tan arraigadas a nuestra cultura: lo objetivo/ lo subjetivo; lo público/ lo privado; lo interior/ lo exterior.

“La poética del “entre” tiende a borrar los límites rígidos, físicos y sobre todo simbólicos, en beneficio de una membrana flexible que introduce la elasticidad suficiente para que el interior del sistema artístico se vea afectado por los flujos del entorno mass-mediático y a la inversa. [...] al permeabilizar los límites [...] se intensifica la interacción entre el texto artístico y el contexto”¹³.

Al carácter documental de *Proyectos 1974=1998 1974=1998*, Muntadas opone el carácter experiencial de cinco de sus últimas instalaciones (también repertoriadas y comentadas en las cajas de luz de *Proyectos 1974=1998 1974=1998*), generando así un puente entre la experiencia

¹² Bonet, Eugeni: “Notas sobre *Proyectos 1974=1998. 1998-1974*”, en catálogo *Muntadas. Proyectos 1974=1998 1998-1974*. Fundación Arte y Tecnología. Madrid: La fundación, 1998. p.45.

¹³ Simón Marchán: Op. cit., p. 18.

estética y la necesidad de reflexionar. “Esta exposición la hago en España porque creo que hay una necesidad...”¹⁴, así contestaba Muntadas a una pregunta sobre el carácter contextual de *Proyectos 1974=1998*, desplazando de este modo la reflexión sobre la cuestión del contexto desde el lugar específico hacia las competencias del público que visita las exposiciones: El público específico del lugar específico. Espectadores pasivos que obliga a convertirse en observadores activos que interpretan sus obras, exigiéndoles una “mirada analítica” sobre el arte. Su propuesta trata de cambiar la percepción tradicional y desfasada que tiene un gran sector del público español ante el arte contemporáneo. Ya no se pueden consumir las obras como si fuesen objetos de degustación. Hay que detenerse, “clavar los codos y reflexionar analíticamente”. Muntadas plantea la alternancia: “documentación-obra en directo”¹⁵, como estrategia didáctica, como producción y desarrollo de la competencia interpretativa en los espectadores. Pero la necesidad de esta transformación no la aplica exclusivamente a la audiencia o a las instituciones, sino que -y ahí se encuentra, tal vez, la propuesta más radical de *Proyectos 1974=1998* 1974=1998- la extiende a sí mismo. Este se implica con la idea de obra como proyecto hasta sus últimas consecuencias, asumiendo la necesidad de la *revisión permanente*. Sobre *Proyectos 1974=1998*, Josu Larrañaga comenta:

“la lectura de la lectura, la interpretación de la interpretación a la que nos somete esta instalación, incorpora la posibilidad de reconducir, de releer, de reinterpretar sus propias obras a través de una selección de sus referencias y de una nueva distribución de sus contenidos”¹⁶.

El compromiso doble de audiencia y artista¹⁷ se inserta en una nueva tipología del proyecto artístico contemporáneo. La práctica artística como “discurso continuado [...] confiere sentido a las versiones de cada proyecto y al conjunto de los mismos”¹⁸. Se plantea, por lo tanto, un discurso que se transforma a través del tiempo, pero con inquietudes que permanecen en la *estructura* de la obra, como el énfasis en su eficacia relacional y crítica frente a su eficacia semántica objetual. La “exposición-revisión” que plantea Muntadas puede entenderse entonces como una *desubicación temporal*: el corte transversal en su flujo productivo, como una invitación a su exploración y a su semantización de modo provisional. Como si se tratase, en definitiva, de señalar un cambio de paradigma en el modo de significar del arte contemporáneo: una síntesis provisional inscrita en un discurrir histórico.

¹⁴ Comentarios recogidos de una conversación entre D. Muntadas y D. Lupión en septiembre de 2001 en Nueva York, en el transcurso de una beca de investigación en el MOMA sobre Arte Conceptual en Estados Unidos.

¹⁵ Fragmentos de una conversación con Muntadas.

¹⁶ Larrañaga, Josu: *Instalaciones*. Hondarribia (Guipúzcoa): Editorial Nerea. 2001. p. 83.

¹⁷ Muntadas está interviniendo en el espacio urbano con una obra titulada *WARNING:PERCEPTION REQUIRES INVOLVEMENT* (Atención la percepción requiere participación), lo que demuestra su implicación total con esta idea.

¹⁸ Simón Marchán: Op. cit., p. 16.

2.8.2. Interferencias y subjetividad crítica

Emparedar a un Hombre-Mando que me Empareden es una acción-intervención concebida por Bruno Marcos (San Sebastián, 1970). Se desarrolló durante dos días en la Plaza Torres de Omaña de León, en 1997 (s.f. Figuras 48 y 49).

“Construir un espacio entre el mundo y mi presencia en él, un espacio constituido como un territorio de consciencia que articula una situación histórica de mí mismo...”¹⁹

Esta fue la declaración de principios con la que Bruno Marcos introdujo su acción en un artículo en 1999. A pesar de su tono solipsista, se desprende de su escrito una clara voluntad de crear experiencias transformadoras (¿emancipadoras?) que le afecten a él, y por extensión/empatía también a su audiencia. “Una experiencia del límite” nos dice, que nos permita replantearnos nuestro estar en el mundo, enfrentándonos a nosotros mismos.

Bajo estas premisas se desarrolla la intervención *Emparedar a un Hombre-Mando que me Empareden*. Consiste en la puesta en escena de un antiguo castigo público en el que se recluía a una persona detrás de unos muros que la dejaban incomunicada hasta su muerte; una forma de hacerla desaparecer en vida. Durante dos días un equipo de albañiles construye seis exiguos recintos (de 1m x 1m de base y 2,20 m de alto), mientras unos actores permanecen inmóviles en el interior, observando en silencio la progresión de la obra. Una vez acabados,



Figura 48. Bruno Marcos: *Emparedar a un Hombre-Mando que me Empareden*. Acción-intervención en la Plaza Torres de Omaña de León. 1997.



Figura 49. Bruno Marcos: *Emparedar a un Hombre-Mando que me Empareden*. Acción-intervención en la Plaza Torres de Omaña de León. 1997.

¹⁹ Marcos, Bruno: “Emparedar a un Hombre-Mando que me Empareden”, en catálogo *Tránsito. Feria de Arte Contemporáneo de Toledo*. 8-11 de abril de 1999. Toledo: Junta Provincial de Toledo. 1999.

los recintos sólo dejan ver las manos también inmóviles de sus ocupantes. Los viandantes que transitan por la plaza se detienen y observan incrédulos y desconcertados. Una señora se acerca a una de las construcciones y pregunta a su ocupante “¿Qué es esto, nos pueden decir o explicar?”, pero no obtiene respuesta y se aleja.

No es una intervención que plantee el problema tan al orden del día de la incomunicación, pese a su apariencia, de hecho no plantea ningún tema, sino que produce una perturbación de nuestros modos de estar en público, de relacionarnos con los demás, lo cual puede conducir, como en mi caso, a un replanteamiento de nuestra identidad frente al exceso de comunicación superficial de nuestras sociedades, o lo que es lo mismo, frente a la carencia de comunicación real. En este sentido, la obra desarticula la lógica y las equivalencias unívocas de la comunicación apelando a nuestra *subjetividad crítica*. Aspira, por lo tanto, a la re-de-construcción del sujeto que se hace fuerte en los discursos, confrontándolo con los límites de la incomunicación; al identificarse con sus ocupantes, el espectador se proyecta en el interior de los recintos-tumbas. La obra no significa metafóricamente, como podría ser el caso reconfortante de la imposición del tema de la “incomunicación” (ya que ella misma hace referencia a un tipo de muerte ancestral por incomunicación), sino que funciona por reacción “corporal” ante un hecho inaceptable, acentuando al extremo los efectos inefables de la semiosis privada.

La tensión provocada por la coexistencia de un espacio de tránsito conocido (la plaza Torres de Omaña) con un escenario (ficticio) donde se representa un ritual de muerte por incomunicación, se vuelve insoportable al cabo de unos instantes. La consecuencia es una distorsión de los referentes habituales atados al espacio físico, con la consiguiente pérdida de los lazos que nos vinculan a él. Al final de este periplo al que nos vemos sometidos, recurrimos, como último recurso, a la *subjetividad crítica* para tratar de reconstruir esta convivencia insostenible en un orden diferente.

Bruno Marcos trabaja en esos márgenes del discurso racional del orden y de lo subjetivo -sin caer en el tópico de lo emocional-, en esa delicada frontera “entre el mundo y mi presencia en él”.²⁰

También en el campo de la subjetividad crítica, pero en otro ámbito de actuación, se inserta la obra *Atrapar el paisaje. Reelaboración del mapa del terreno* de José Antonio Juárez (León, 1966) y Jesús Palmero (Astorga, 1969), colectivo artístico más conocido como “Juárez y Palmero”.

“Atrapar el paisaje es una acción-intervención cuyo material artístico fundamental es el tiempo y el espacio que “moldearán” a través de 800 instantáneas fotográficas que 100 personas sacarán en dos sesiones desde 100 trípodes o esculturas-balizas que se ubicarán esparcidas por el terreno. La primera sesión se realizará por la mañana, mientras una

²⁰ Para más información sobre las reflexiones de Bruno Marcos en cuestiones relativas al arte como lenguaje y su naturaleza política, ver: Marcos, Bruno: *Muerte del arte. Del discurso conceptual al discurso político*. León: Junta de Castilla y León. 1997.

cámara de vídeo registrará la zona norte del lugar desde el vagón de un tren que recorrerá la vía en dirección este-oeste. Al atardecer, el recorrido del tren -que se hará de oeste a este- permitirá registrar la zona sur mientras se realiza la segunda sesión fotográfica. Los participantes sacarán 4 fotografías por sesión, cada una de ellas enfocada hacia uno de los cuatro puntos cardinales.”²¹ (s.f. Figura 50)

Esta intervención no es una reelaboración del mapa del territorio físico, geográfico, político o social, es decir, de las formas convencionales de interpretarlo, sino del propio modo de verlo (entenderlo). Señala esos “modos de ver” como parte de la “realidad” del territorio, como mediación interpuesta entre nosotros y las cosas. Los cien trípodes-balizas esparcidos en el terreno remiten precisamente a ese estado codificado del territorio, que lo acotan y cierran a nuestra crítica. El terreno en sí, como presencia significativa, acaba desapareciendo.

El mosaico resultante de las 800 instantáneas fotográficas²² fragmenta a la vez que multiplica al infinito las posibilidades de la mirada sobre el territorio. Así mismo, las películas tomadas desde el tren en marcha, sometidas a unas coordenadas espacio-temporales distintas, nos ofrecen otra versión, registrando ya no un lugar, sino un recorrido, una distancia, un tiempo.

²¹ Raquejo, Tonia: “Atrapar el paisaje”, en *Bicéfalo*. Jesús Palmero y J. Antonio Juárez. León: Concejalía de Cultura. 2000. p. 86.

²² Este mosaico, así como las proyecciones de vídeo desde el tren, fueron presentados en dos vagones cedidos por Renfe, en el Apeadero de Bercianos, ubicado en el centro del lugar intervenido.



Figura 50. Juárez y Palmero: *Atrapar el paisaje*. Reelaboración del mapa del terreno. Intervención en algún lugar de Castilla León, instalación de 800 fotografías y dos vídeos en dos vagones en Bercianos (León), 4 Libros de Mapas. (4 fotografías y boceto del proyecto). 1999.

La característica común de todas estas imágenes es, sin embargo, la de mostrar el propio registrar de las cámaras fijas.

El lugar elegido como territorio de la intervención, no es una decisión fortuita. Debido a la ausencia de accidentes geográficos notables, el lugar nos produce poco interés, estimula poco nuestra curiosidad hacia sus contenidos, provocando así un vacío semántico que propicia su uso como contenedor (aparentemente) neutro de la representación. Estas condiciones permiten a Juárez y Palmero efectuar, ya no una reelaboración de la mirada sobre el terreno, sino una *perturbación* sobre los modos de verlo. Esta propuesta entronca sólo de forma periférica con las actividades del Land Art de los sesenta ya que el paisaje es aquí un pretexto y no el tema, el objeto o el soporte de la obra²³.

Otro aspecto significativo de *Atrapar el paisaje* es la incorporación a su realización de un público activo. El Libro de Mapas²⁴ que se publicó después de la intervención recoge la re-composición de las diversas versiones de esta *deconstrucción de la mirada*. En la segunda parte (Mapa Teórico), se exponen reflexiones y comentarios de los participantes de la acción (en su mayoría estudiantes de Historia del Arte). Javier Hernando Carrasco, historiador y crítico de arte que estuvo entre los cien colaboradores, comenta su experiencia:

“La colocación de cada individuo delante de cada uno de aquéllos [trípodes-baliza] es lo que le otorgaba una nueva dimensión. Era un paisaje densamente habitado; el bosque inerte se convertía en bosque habitado. [...] este trabajo, por su condición de colectivo - el fotógrafo fotografiado - se convierte en un pequeño ritual, en un acto de miradas cruzadas: entre el sujeto y el paisaje, pero también entre los propios sujetos que además iban a quedar registrados. De ese modo la espera se convertía en un elemento tan importante como la propia acción [...] porque durante esa fase el individuo quedaba sometido a un proceso de reflexión [...]. Los participantes en la acción asumían así la actitud de los artistas al enfrentar su mirada a un paisaje modificado.”²⁵

El libro de mapas se constituye por lo tanto como una red intersubjetiva de interpretaciones, una mirada fragmentada - asumida como tal. Pone en juego la *confrontación dialéctica*²⁶ como renegociación permanente de los significados de la obra.

²³ Esta postura podría interpretarse también como una revisión crítica de las propuestas del Land Art por parte de Juárez y Palmero.

²⁴ J. A. Juárez y J. Palmero *Atrapar el paisaje. Libro de mapas*. León: Concejalía de Cultura. 2000. Este documento está estructurado en cuatro partes:

1. Mapa topográfico (distintos mapas convencionales)
2. Mapa teórico (reflexiones comentarios de participantes, autores, críticos...)
3. Mapa fotográfico (las 800 fotos tomadas)
4. Mapa humano (relato fotográfico del desarrollo de la acción).

²⁵ Hernando, Javier: “El valor de la espera” en *Bicéfalo*. Jesús Palmero y J. Antonio Juárez. León: Concejalía de Cultura. 2000. p. 88.

²⁶ En su compromiso de trabajar juntos, Juárez y Palmero incorporan la *confrontación dialéctica* a todas sus producciones.

Del mismo modo que Muntadas en *Proyectos 1974=1998*, Juárez y Palmero se convierten en testigos a la vez que intérpretes de su propia intervención, participando del complejo entramado, esta vez, en calidad de espectadores. Se trata, por lo tanto, de una implicación que está implícita en la misma *estructura* de la obra, desde las fases de producción hasta las de recepción. En ningún caso se abandona la obra a los avatares de una recepción incierta (donde unos producen mientras los otros interpretan), presa, por lo general, de las redes de la industria cultural. La práctica de la *interferencia* lo es como *huella* y no como producción. Se trata de operar en los tejidos culturales, de aportar nuevas conexiones y no ya nuevos objetos, nuevos contenidos o nuevos valores. Por ello esta práctica se ubica siempre en los márgenes de lo establecido, allí donde el diálogo aún es posible.

Estas cuatro propuestas individuales, aunque inabarcables por las categorías estéticas en vigor (estilos, temáticas, procesos), pueden ser comprendidas como respuesta a una necesidad de operar críticamente en las infraestructuras discursivas que sostienen nuestro mundo tal y como es. La conexión que se establece entre ellas ya no es de tipo formal o temático, sino fruto de una voluntad de diálogo a través de la *experiencia estética*. De igual modo, cualquier interpretación, como este mismo texto; contribuye a extender este entramado de ligazones intertextuales, como:

“[...] eficacia para sobrepasar cualquier lectura, para exceder cualquier aparente plenitud de sentido, como exigencia que forzará el reconocimiento de su ilegibilidad radical.”²⁷

²⁷ Brea, José Luís: *Noli me legere. El enfoque retórico y el primado de la alegoría en el arte contemporáneo*. Murcia: CENDEAC. 2007. (contraportada)

2.9. BIBLIOGRAFÍA DE LA SEGUNDA PARTE

BIBLIOGRAFÍA GENERAL: ESTÉTICA; FILOSOFÍA; ANTROPOLOGÍA

AGAR, Michel: “Hacia un lenguaje etnográfico” en Clifford Geertz et. Al: *El surgimiento de la antropología postmoderna*. Barcelona: Gedisa. 1998.

ARGAN, Giulio Carlo: *El arte moderno*. Madrid: Akal. 1992.

ARGULLOL, Rafael: *El arte. Los estilos artísticos. Aproximación a la Belleza y el Arte*. En la colección: *Historia del Arte*. dirigida por Fernando Carroggio (tomo I). Barcelona: Ed. Carroggio S.A. 1987.

AUMONT, J: *La estética hoy*. Madrid: Cátedra. 2001.

BAUDRILLARD, Jean: *Crítica de la economía política del signo*. México D.F.: Siglo XXI. 1974.

BAUDRILLARD, Jean: *El sistema de los objetos*. Madrid: Siglo XXI ed. 1990.

BAUDRILLARD, Jean: *Cultura y Simulacro* (1978). Barcelona: Editorial Cairos. 1993.

BAUDRILLARD, Jean: *Car l'illusion ne s'oppose à la réalité*. París: Descartes & Cie, 1998.

BEARDSLEY, M. C.: *Aesthetics. Problems in the Philosophy of Criticism*. New York: Harcourt, Brace and World. 1958.

BENJAMIN, Walter: “La función del arte en la era de la reproducción mecánica” (1936), en *Iluminaciones*. Madrid: Taurus. 1993.

BERENGUER C. Ángel: “La cultura en la literatura” en *Sobre el concepto de cultura*, de Ángel Berenguer et. al. Barcelona: Ed. Mitre. 1984.

BERKELEY, George: *Ensayo sobre una nueva teoría de la visión*. Barcelona: Espasa-Calpe. 1948.

BOURDIEU, Pierre: *L'amour de l'art*. París: Minuit. 1966.

BOURDIEU, P. y DARBEL, A.: *El amor al arte. Los museos europeos y su público*. Barcelona: Paidós. 2003.

La obra como "palabra cero". Análisis de la condición lingüística de la significación en arte.

BOURDIEU, Pierre: "Elementos de una teoría sociológica de la percepción artística", en Silberman, A. et al.: *Sociología del arte*. Buenos Aires. Nueva Visión. 1971.

BOURDIEU, Pierre: *Esquisse d'une théorie de la pratique*. (1972) Paris. Seuil. 2000.

BOZAL, Valeriano y otros: *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Volumen I y II. Madrid: Visor. 1996.

BOZAL, Valeriano: "Los orígenes del arte del siglo XX". *Historia* 16. 1999.

BUXÓ REY, M^a Jesús: «La cultura en el ámbito de la cognición.» En Ángel Berenguer et. Al.: *Sobre el concepto de cultura*. Barcelona: Mitre. 1984.

DANTO, Arthur, «The Artworld» en J. Margolis (ed.), *Philosophy looks at the Arts*, Philadelphia: Temple University Press, 1978

DANTO, Arthur: *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona: Ed. Paidós. 1999.

DEBORD, Guy: *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-Textos. 2000.

DELIUS, Christoph y GATZEMEIER, Mathias: *Historia de la filosofía. Desde la antigüedad hasta nuestros días*. Barcelona: Könnemann. 2000.

DELLA VOLPE, G.: *Crítica del gusto*. Barcelona: Seix Barral. 1966.

DERRIDA, J.: *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Ed. Anthropos. 1989.

DEWEY, J.: *El arte como experiencia*. México: F.C.E. 1949.

DIAZ, Esther: *La Filosofía del Michel Foucault*. Buenos Aires: Biblos. 1995.

DICKIE, G., *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis*, Ithaca; Cornell University Press. 1974

DREKTSKE, F.: *Conocimiento e información*. Barcelona: Salvat. 1987.

DUCHAMP, Marcel: *Notas*. (Colección Metropolis). Madrid: Tecnos. 1998.

FOUCAULT, Michel: *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Madrid, Siglo Veintiuno, 1997.

FOUCAULT, Michel: *El pensamiento del afuera*. Trad. Manuel Arranz Lázaro. Valencia: Pre-Textos. 1997. (Tit. Orig. *La pensée du dehors*. París: Ed. Fata Morgana. 1986.)

FRANCASTEL, Pierre: *La figure et le lieu*. Paris: Gallimard. 1967.

GARCIA LEAL, José: *Arte y conocimiento*. Granada: Servicio de publicaciones de la Universidad de Granada. 1995.

GARVIA, Roberto: *Conceptos fundamentales de sociología*. Madrid: Alianza. 1998.

GEERTZ, Clifford: *La interpretación de las culturas*. Barcelona, Gedisa, 1996.

GOMBRICH, Ernest. H: *Historia del Arte*. Madrid: Alianza. 1992.

GREENBERG, Clement: "Modernist Painting". En *Arts Yearbook* nº4. 1961.

HAUSER, Arnold: *Historia social de la literatura y el arte*. (3 tomos) Barcelona: Labor. 1988.

HEIDEGGER, Martin: *Arte y Poesía*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España. (trad. y prólogo Samuel Ramos). 1985.

HEIDEGGER, Martin: "The Edge of the World Picture", en Levitt, William: *The question concerning technology and other essays*, Nueva York y Londres: Garland, 1977.

HERDER, J. G.: *Sämtliche Werke*. Berlín: B. Suplan. 1878.

HERRNSTEIN SMITH, B: *Al margen del discurso*. Madrid: Visor. 1933.

HUMBOLDT, W.: *Ästhetische Versuche uber Goethe's „Hermann und Dorotea“*. Berlín: Braunschweig. 1861.

HUME, David: *Tratado de la naturaleza humana. Libro I: Del entendimiento. Libro II: De las pasiones. Libro III: De la moral*. Buenos Aires: Ediciones Orbis. 1984.

HUSSERL, E: „Investigaciones lógicas“. *Revista de Occidente*. Madrid: 1967.

JAUSS, Hans Robert: *Pequeña apología de la experiencia estética*. Barcelona : I.C.E. de la Universidad Autónoma de Barcelona. 2002.

JAUSS, H.R.: *Pour une esthétique de la réception*. París: Gallimard. 1978.

La obra como "palabra cero". Análisis de la condición lingüística de la significación en arte.

JIMÉNEZ, José: *Imágenes del hombre*. Madrid: Ed. Tecnos, S.A. 1992.

JIMÉNEZ, José: *Teoría del arte*. Madrid: Tecnos-Alianza. 2004.

LACAN, Jacques: *Ecrits*. Paris, Seuil, 1966.

LANE, Gilles: *Etre et langage: essai sur la recherche de l'objectivité*. París, Aubier, Montaigne, 1970.

LECHTE, John: *50 pensadores contemporáneos esenciales*. Madrid, Cátedra, 1997.

LÉVI STRAUSS, Claude: *El pensamiento salvaje*. México: Fondo de Cultura Económica. 1964.

LLEDO, Emilio: *Imágenes y palabras*. Barcelona: Seix Barral. 1999.

LOCKE, John: *Ensayo sobre el entendimiento humano*. México: Fondo de Cultura Económica. 1999.

LYOTARD, Jean-François: *La condición postmoderna*. Madrid: Cátedra. 1994. (trad. Mariano Antolín Rato) (5ª Ed.). (Tit. Orig.: *La condition postmoderne*. París: Minuit.)

LYOTARD, Jean-François: «Petites ruminations sur le commentaire d'art». En *Opus Internacional*, nº 70-71. pp. 16-17.

MENKE, Christoph: *La soberanía del arte. La experiencia estética en Adorno y Derrida*. Madrid: Visor. 1997.

MERLEAU-PONTY, Maurice: *Sentido y sinsentido*. Barcelona: Península. 1970.

MERLEAU-PONTY, Maurice: *La prosa del mundo*. Madrid: Taurus. 1974.

MERLEAU-PONTY, Maurice: *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Edicions 62, s.a. 1975.

NEWMAN, Barnett: "Le sublime est maintenant" (1948). En VV. AA. : *Art en théorie*. Paris : Hazan. 1997.

ORTEGA Y GASSET, José: "Ideas y creencias". En *Obras Completas*, vol. V. Madrid: Alianza Editorial. Revista de Occidente. 1983.

PARDO, José Luís: *Sobre los espacios pintar, escribir, pensar*. Barcelona: Ediciones del Serbal. 1991.

PARDO, José Luís: *La intimidad*. Valencia: Pre-Textos. 1997.

PICÓ, Josep: *Modernidad y postmodernidad*. Madrid: Alianza. 1994. (Prefacio y compilación de J. Picó) (1º Ed. 1988.)

PERETTI, Cristina de y VIDARTE, Paco: *Derrida (1930)*. Madrid: Ediciones del Orto. 1998.

PIAGET, Jean: *Le structuralisme*. París: PUF. 1968.

PIAGET, Jean: *Conversaciones con Piaget* (de Jean-Claude Bringuier). Barcelona: Granica Ed. 1977.

RANCILLAC, Bernard: *Voir et comprendre la peinture*. Paris: Dessain et Tolra. 2002.

REYNOSO, Carlos: "Presentación" en *El surgimiento de la antropología posmoderna*. De C.Geertz et.al. Barcelona, Gedisa, 1998.

SILBERMANN, A. et al.: *Sociología del arte*. Buenos Aires. Nueva Visión. 1971.

SKLOVSKI, Victor: "El arte como procedimiento" en Tynianou, Eikhenbaum y Sklovski: *Formalismo y vanguardia, textos de los formalistas rusos*. Madrid: Alberto Corazón. 1973.

THIEBAUT, Carlos: *Conceptos fundamentales de filosofía*. Madrid: Alianza. 1998.

VALERY, Paul: *Teoría poética y estética*. Madrid: Visor. 1990.

VATTIMO, Gianni: *Filosofía y poesía. Dos aproximaciones a la verdad*. Barcelona: Ed. Gedisa. 1999.

VV. AA.: *Le texte, l'oeuvre, l'émotion*. (Dirigido por Jean-Olivier Majastre). Deuxièmes rencontres internationales de sociologie de l'art de Grenoble. Bruxelles: Ante Post. La Lettre Volée. 1994.

WAGENSBERG, J: *Ideas sobre la complejidad del mundo*. Barcelona: Tusquet. 1985.

WEITZ, Morris, «The Role of Theory in Aesthetics» en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 15, 1956.

La obra como "palabra cero". Análisis de la condición lingüística de la significación en arte.

WOLLHEIM, Richard, *El arte y sus objetos*, Barcelona: Seix Barral. 1972.

WITTGENSTEIN, Ludwig: *Tractatus Logico-Philosophicus*. Madrid: Alianza. 1994.

WITTGENSTEIN, Ludwig: *Investigaciones Filosóficas*. México: Instituto de Investigaciones Filosóficas de la Universidad Nacional Autónoma de México. 1988.

ZAVALA, Iris: *La postmodernidad y Mijail Bajtín. Una poética dialógica*. Madrid: Espasa Calpe. 1991.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL: ARTE CONTEMPORÁNEO

ALIAGA, Juan Vicente, CORTES, José Miguel G.: *Arte conceptual revisado*. Catálogo expo. Universidad Politécnica de Valencia. 1990.

ARDENNE, Paul: *Art. L'âge contemporain. Une histoire des arts plastiques à la fin du XXème siècle*. Paris: Editions du Regard. 1997.

BARRO, David: *Imágenes [pictures] para una representación contemporánea*. Porto: Mimesis Multimedia. 2003.

BONET, Eugeni: «Notas sobre proyectos. 1998-1974», en catálogo. *Proyectos 1998-1974*. En VV. AA.: *Muntadas: Proyectos*. Catálogo de la exposición en la Fundación Arte y Tecnología 09/98 – 10/98. Madrid: La Fundación. 1998.

BONITO OLIVA, A.: «El arte hacia el 2000». En Argan, Giulio Carlo: *El arte moderno*. Madrid: Akal. 1992.

BORJA-VILLEL, Manuel J.: «Los límites del museo» en catálogo: *Els límits del museu*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies. 1995.

BOURDIEU, Pierre: «Disposición estética y competencia artística.» en *Lápiz* nº187-188.

BRAIDER, Christopher: *Refiguring the Real. Picture and Modernity in Word and Image 1400-1700*. Princetown, N-Y: Princetown Univ. Press. 1993.

BROODTHAERS, Marcel: *Un jardin d'Hivers*. Bruselas: Société des Expositions. 1974.

BROODTHAERS, Marcel: *Marcel Broodthaers*. Catálogo de la exposición en el museo Reina Sofía, 1992. Madrid: MNCARS. 1992.

BROODTHAERS, Marcel: *Marcel Broodthaers par lui-même*. (introducción y selección de textos por Anna Hakkens). París: Flammarion. 1998.

BRYSON, Norman: «Victor Burgin y el inconsciente óptico.» En catálogo; *Victor Burgin*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies. 2001.

BUCHLOH, Benjamin: “Figuras de autoridad, claves de la regresión. Notas sobre el retorno de la figuración en la pintura europea”. En *October*, 16. (1981). pp. 39-68.

BUCHLOH, Benjamin: «L’espace ne peut que mener au paradis.» Entrevista de B.Buchloh y Corinne Diserens. N-Y. marzo 1998. Publicado en el catálogo de la exposición *Espaces pour l’art*. Marsella. 1998.

BUERGEL, Roger M.: “Quand est-ce que l’art est de l’art? “. En *Deutschland magazine* www.magazine-deutschland.de 2005.

BURGIN, Victor: „Transcript of Leture delivered at Gallery House, The German Institute, Kensington, London, August 1972“ en *CARL ANDRE Deurle 11/7/73 (Arts and its cultural context)* Oostende: Drukkerig Publigrifik. 1973.

BURGIN, Victor: *Victor Burgin*. En catálogo de la exposición en la Fundació A. Tàpies. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies. 2001.

CAMERÓN, Dan: *El arte y su doble*. Caja de Pensiones. Madrid. 1987.

CASTRO FLÓREZ, Fernando: “Un ensayo sobre el vómito” (Y otras consideraciones sobre arte contemporáneo). Documento de trabajo. Madrid. 2003.

CRIQUI, Jean-Pierre: “Note lacunaire sur Robert Morris et la question de l’écriture”. En *Robert Morris*. París: Centre Georges Pompidou. 1995.

DANTO, Arthur C.: *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona: Ed. Paidós. 1999.

DANTO, Arthur C.: *Más allá de la caja de Brillo. Las artes visuales desde la perspectiva posthistórica*. Madrid: Akal. 2003.

ENGUITA MAYO, Nuria: «El lugar del pensamiento.» En catálogo: *Victor Burgin*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies. 2001.

La obra como "palabra cero". Análisis de la condición lingüística de la significación en arte.

FERNÁNDEZ POLANCO, Aurora: «Metamorfosis de lo moderno: en torno a 1968.» En *Espacio, Tiempo y Forma*. Revista de la facultad de Geografía e Historia. Serie VII.14. UNED. Madrid. 2001.

FERNÁNDEZ POLANCO, Aurora: *Formas de mirar el arte actual*. Madrid: Edilupa. 2004.

GHINEA, Virgile: «Le langage / Le langage comme art ou l'art du langage.» en *Dada y Neo-Dada*. Luxembourg: Ed. Renaissance. 1978.

HARRISON, Charles y WOOD, Paul. (VV. AA.): *Art in theory 1900-1990. An anthology of changing ideas*. Oxford.UK: Blackwell. 1994.

HERNANDO, Javier: "El valor de la espera" en *Bicéfalo*. Jesús Palmero y J. Antonio Juárez. León: Concejalía de Cultura. 2000.

HUBERT, T: *Art et langage: années 80. Oeuvres choisies*. Rennes: Centre d'Histoire de l'Art Contemporain. 1988.

KRAUSS, Rosalind: «Sentido y sensibilidad. Reflexión sobre la escultura posterior a los años 60.» En *Artforum* Vol 12 nº3, Noviembre 1973. (pp. 43-56).

LARRAÑAGA, Josu: *Instalaciones*. Hondarribia (Guipúzcoa): Nerea. D.L. 2001.

LARRAÑAGA, Josu: «Morfología y función: sobre los límites de la «desobjetualización» en el arte conceptual», en *Epílogos y prólogos para un fin de siglo*. Buenos Aires: Auditorio de la Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes. 1999.

LIPPARD, Lucy: *Six years. The dematerialization of the art object*. University of California. 1973.

LIPPARD, Lucy: "Mirando alrededor: dónde estamos y dónde podríamos estar". En Blanco, Paloma; Carrillo, Jesús; Claramonte, Jordi y Espósito, Marcelo (eds.): *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Universidad de Salamanca. 2001.

LUPIÓN, Daniel: "Desubicación." en *Diálogos entrecruzados. Categorías para un diagnóstico del arte español contemporáneo*. Madrid: Instituto de las Artes. 2001.

MARCHÁN FIZ, Simón: "Una mirada nómada al paisaje de los medios", en el catálogo: *Muntadas Proyectos 1998-1974*. (Fundación Arte y Tecnología). Madrid: La fundación, 1998.

MARCHÁN FIZ, Simón: *Del arte objetual al arte de concepto*. (Epílogo sobre la sensibilidad "postmoderna"). Madrid: Akal. 1997.

MARCOS, Bruno: *Muerte del arte. Del discurso conceptual al discurso político*, León, Junta de Castilla y León, 1997.

MARCOS, Bruno: “Emparedar a un Hombre-Mando que me Empareden”, en catálogo *Tránsito. Feria de Arte Contemporáneo de Toledo*. 8-11 de abril de 1999. Toledo: Junta Provincial de Toledo. 1999.

MITCHELL, W.J. Thomas: “Wall Labels: Word, Image and Object in the Work of Robert Morris.” en catálogo de la exposición: *Robert Morris: the mind/body problem*. R. Solomon R. guggenheim Museum Soho. N-Y. January-April, 1994.

MUNTADAS, A. y VV. AA.: *Muntadas: Proyectos 1998-1974*. Catálogo de la exposición en la Fundación Arte y Tecnología 09/98 – 10/98. Madrid: La Fundación. 1998.

MUNTADAS, A. y VV. AA.: *Muntadas. Des/aparicions*. Catálogo de la exposición en el centro de arte de Santa Mónica. Barcelona: Generalitat de Catalunya. 1996.

PACTEAU, Francette: “La seducción de la dificultad: nota sobre la interpretación.” En catálogo: *Victor Burgin*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies. 2001.

PEREZ CARREÑO, Francisca: “Teoría y experiencia estética en el arte conceptual”. En *La balsa de la Medusa* Nº48. 1998.

PINTO DE ALMEIDA, Bernardo: „El pintor de la vida contemporánea.“ En *Lápiz* nº130. Marzo, 1997.

PRINZ, Jessica: *Art discourse-discourse art*. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press. 1991.

PULIAFITO, Isabella: *Words Words. L'uso del linguaggio nell'arte dell' ultimo decennio*. Cat. expo en Genova. Palazzo Ducale 28/3/79 – 4/5/79 Genova: Litoquattro. 1979.

RAQUEJO, Tonia: “Atrapar el paisaje”, en *Bicéfalo*. Jesús Palmero y J. Antonio Juárez. León: Concejalía de Cultura. 2000.

RICHTER, G.: “Notas 1964-1965” en G. Picazo & J. Ribalta (eds.): *Indiferencia y singularidad. La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*. Barcelona: Gustavo Gili. 2003.

ROYO, Iñigo: “Colaboración”. En *Exit, Escribiendo imágenes*, nº16.

SCHWABSKY, Barry: “La peinture sur le mode interrogatif”. En VV. AA. : *Vitamine P. Nouvelles perspectives en peinture*. Paris : Phaidon. 2003

La obra como "palabra cero". Análisis de la condición lingüística de la significación en arte.

STILES, Kristine y SELZ, Peter: *Theories and Documents of Contemporary Art*. Berkley: Ed. University of California Press. 1996.

SUBIRATS, Eduardo: *El final de las vanguardias* Barcelona: Anthropos. 1989.

VV. AA.: *Vitamine P. Nouvelles perspectives en peinture*. London-Paris: Phaidon. 2003.

VV. AA.: *La razón revisada*. Catálogo exposición Fundación la Caixa. Barcelona: Fundación Caja de pensiones. 1988.

VV. AA.: Guía de la exposición: *Percepciones en transformación. La colección Panza del Museo Guggenheim*. Bilbao: FMGB Guggenheim Bilbao Museoa. 2000.

VV. AA.: *Pautas y contrastes*. Madrid: MNCARS. 2000.

VV. AA. (Benjamin Buchloh et al.): *L'art conceptuel. Une perspective*. Paris: Coédition Paris Musées et Société des Amis du Musée d'Art Moderne. 1989.

WALDRON, Michael & HEARD, Amy: *Language in Art since 1960*. Cat. expo en el Whitney Museum of American Art. 29/7/88 – 23/9/88. Además "Language in Conceptual Art" de Tom HARDY. N-Y: Whitney M. Of A. Art. 1988.

WEINER, Lawrence: "La posibilidad de funcionamiento del lenguaje como realidad representacional no metafórica, por ejemplo: el arte" en José Jiménez (ed.) *Ver las palabras, leer las formas*.

WOLLEN, Peter: "Barthes, Burgin, Vértigo." En catálogo: *Victor Burgin* Barcelona. Fundació Antoni Tàpies. 2001.

ZUTTER, Jörg: «Bruce Nauman: l'art, une expérience du corps». En catálogo exposición: *Le miroir vivant*. Lausanne: Musées de Beaux Arts. 1997.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL: TEORÍAS DE LA REPRESENTACIÓN PICTÓRICA Y DE LA IMAGEN

ARNHEIM, Rudolph: *Arte y percepción visual*. Madrid: Alianza. 1974.

ARNHEIM, Rudolph: *El pensamiento visual*. Barcelona: Paidós. 1986.

AUMONT, J: *La imagen*. Buenos Aires: Paidós. 1990.

BARTHES, Roland: *Ensayos críticos*. Barcelona: Ed. Seix Barral. 1983.

BARTHES, Roland y VV. AA.: *Roland Barthes, le texte et l'image*. cat expo en Pavillon des Art. 7/5-3/8/86. París: Ed. París: Musées. 1986.

BAXANDALL, Michael: *Modelos de intención. Sobre la explicación histórica de los cuadros*. (1985). Madrid. Herman Blume. 1986.

BENSE, M.: *Introducción a la estética teórico informacional*. Madrid: Alberto Corazón. 1973.

BERGER, John: *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili. 2000.

BLANCO, P. Y GAU: *Fundamentos de la composición pictórica*. Arafo (Tenerife): Ed. Gobierno de Canarias Consejería de Educación, Cultura y Deportes. Dirección General de Universidades e Investigación. 1996.

BOZAL, Valeriano: "Mirada y lenguaje" en *Arte y Escritura* (V.V,AA.) Salamanca: Universidad de Salamanca, 1995.

BOZAL, Valeriano: *Mímesis, las imágenes y las cosas*. Madrid: Visor-La Balsa de la Medusa. 1987.

BRYSON, Norman. HOLLY, Michael Ann. MOXEY, Keith (ed.): *Visual theory: Painting and Interpretation*. Cambridge: Polity Press. 1991.

BRYSON, Norman: *Looking at the Overlooked: Four essays on Still Life Painting*. London: Reaktion Books. Ltd. 1990.

BRYSON, Norman: *Visión y Pintura: La lógica de la mirada*. Madrid: Alianza. 1991.

BRYSON, Norman: "Mieke Bal". En Murray, Chris (ed.): *Pensadores clave sobre el arte: el siglo XX*. Madrid: Cátedra. 2006.

CARRERE, Alberto y SABORIT, José: *Retórica de la pintura*. Madrid: Cátedra. 2000.

CHALUMEAU, Jean-Luc: *La lecture de l'art*. Paris: Klincksiek. 2002.

CHÉVRIER, J-F.: «El cuadro y los modelos de la experiencia fotográfica», en G. Picazo & J. Ribalta (eds.): *Indiferencia y singularidad. La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*. Barcelona: Gustavo Gilí. 2003.

La obra como "palabra cero". Análisis de la condición lingüística de la significación en arte.

COLLINGWOOD, R: *Los principios del arte*. México: Fondo de Cultura Económica. 1978.

CROCE, B.: *Estética como ciencia de la expresión y lingüística general*. Buenos Aires: Nueva Visión. 1973.

DAMISCH, H.: *Théorie du nuage*. Paris: Seuil. 1972.

DAMISCH, Hubert: *Fenêtre jaune cadmium: ou les dessous de la peinture*. París: Seuil. 1984.

DEBRAY, R.: *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*. Barcelona: Paidós. 1994.

DIDI-HUBERMAN, Georges: *Devant l'image*. Paris: Minuit. 1990.

DIDI-HUBERMAN, Georges.: *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial. 1997.

DIDI-HUBERMAN, Georges: "Imaginer malgré tout. Montage, implication, explication". Notas sobre la conferencia pronunciada en el Centro de Arte Georges Pompidou. Junio 2005.

DOMINGUEZ REY, Antonio: *Gramática pictórica*. Las Palmas de Gran Canaria: Torre Manrique Publicaciones. 1987.

DONDIS, Donis A.: *La sintaxis de la imagen*. Barcelona: Gustavo Gili. 1976.

DORFLES, Gillo: *El devenir de las artes*. (1970) México: Fondo de Cultura Económica. 1982.

DUFRENNE, Mikel: «Arte y lenguaje». En Revista *Teorema* N°34. Valencia: 1979.

FOUCAULT, Michel: *Ceci n'est pas une pipe*. Montpellier: ed. Fata Morgana. 1986.

FOUCAULT, Michel: *De lenguaje y literatura*. (Introducción Angel Gabilondo) (trad. Isidro Herrera Baquero) Barcelona: Paidós. 1996.

FOZZA, J-C.; GARAT, A-M. y PARFAIT, F.: *Petite frabrique de l'image*. Paris: Magnard. 2003.

FRYE, Northrop: "The Symbol as a Medium of Exchange" en James Leith: *Symbols in Life and art*. Kingston: Published for the Royal Society of Canada by Mc Gill-Queen's University Press. 1987.

- FURIÓ, Vicenç: *Ideas y formas en la representación pictórica*. Barcelona: Anthropos. 1991.
- GARVIN, Lucius: "The paradox of aesthetic meaning". En Susanne Langer ed. (VV. AA.): *Reflections on art: a source book of writings by artists, critics and philosophes*. Baltimore: The Johns Hopkins Univ. Press. 1958.
- GAYOSO VAZQUEZ, José Manuel: *La palabra en el espacio plástico occidental: estudio de causas, efectos e interpretaciones*. Tesis doctoral dirigida por Dr. D. Manuel Parralo Dorado. Madrid: UCM. 1996.
- GENNARI, Mario: *La educación estética: arte y literatura*. Barcelona. Paidós Ibérica. 1997.
- GOLDMANN, Lucien: *Structures mentales et création culturelle*. París: Anthropos. 1970.
- GOMBRICH, E. H.: *The uses of images. Studies in the social function of art and visual communication*. London: Phaidon. 1999.
- GOMBRICH, E. H.: *Arte e ilusión, estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili, S.A. 1979.
- GOMBRICH, E.H.: *Meditaciones sobre un caballo de juguete*. Barcelona: Seix Barral. 1968.
- GOODMAN, Nelson: *Los lenguajes del arte*. Barcelona: Seix Barral. 1976.
- GOODMAN, Nelson: *Langages de l'art. Une approche de la théorie des symboles*. Nîmes: Ed. Jacqueline Chambon. 1990.
- GOODMAN, Nelson: *Maneras de hacer mundos*. Madrid: Visor. 1990.
- GOODY, Jack: *Representaciones y contradicciones*. Barcelona: Paidós. 1999.
- GUBERN, Román: *La mirada opulenta. Exploración de la iconosfera contemporánea*. Barcelona: Gustavo Gili. 1987.
- GUBERN, Román: *Patologías de la imagen*. Barcelona: Anagrama. 2004.
- HAYAKAWA, Samuel I.: «The revision of vision. A note on the semantics in modern art.» Artículo en la publicación recopilatoria: *A review of general semantics*. Chicago: Illinois Institute of Technology 1947.
- KEPES, Gyorgy: *El lenguaje de la visión*. Buenos Aires, Infinito. 1976. (trad. Enrique L. Revol).

La obra como "palabra cero". Análisis de la condición lingüística de la significación en arte.

LANGER, Susan: *Problems of Art*. Nueva York: Scribner's Sons. 1954.

LANGER, Susan: *Nueva clave de la filosofía: un estudio acerca del simbolismo de la razón, del rito y del arte*. Buenos Aires: Sur. 1958.

LANGER, Susan: *Los problemas del arte*. Buenos Aires: Ediciones Infinito. 1966.

LANGER, Susan: *Sentimiento y Forma*. México: U.N.A.M. 1967.

LARRAÑAGA, Josu: *Objeto presentado – objeto representado. Relación entre naturaleza muerta e instalación en R. Artschwager*. Madrid: Tesis doctoral. U.C.M., 1997.

LAUDE, J.: "Sobre el análisis de poemas y cuadros". En Monegal, Antonio (ed.): *Literatura y pintura*. Madrid: Arco/Libros. 2000.

LUPIÓN, Daniel: "(Ambigüedad) del signo en el arte." en *Arte y Naturaleza*. Marzo-abril 2003. Madrid.

LUPIÓN, Daniel: "Arte, teoría e investigación: la responsabilidad del artista." en *Investigarte. Andamios para la construcción de la investigación en Bellas Artes*. Madrid: Complutense S.A. 2003.

LYOTARD, Jean-François: *Discurso, figura*. Barcelona: Gustavo Gili. 1971.

MOLES, Abraham: *Vers une théorie écologique de l'image*. Paris : Thibault-Laulan (ed.). 1972.

MOLES, Abraham: *Teoría de la Información y percepción estética*. Madrid: Júcar. 1976.

MONEGAL, Antonio (ed.): *Literatura y pintura*. Madrid: Arco/Libros. 2000.

MORAZA, Juan Luis: *Seis sexos de la diferencia. Estructura y límites, realidad y demonismo*. Donostia: Arteleku. Diputación Foral de Guipuzkoa. 1990.

MORAZA, Juan Luis: "Verbimágenes, constelaciones de complejidad". En *Lápiz*, 164. pp. 20-35.

NEYRAT, Frédéric: *L'image hors-l'image*. Dijon-Quetigny: Éditions Lignes & Manifestes. 2003.

NUSSBAUM, Charles: "Nelson Goodman". En Murray, Chris (ed.): *Pensadores clave sobre el arte: el siglo XX*. Madrid: Cátedra. 2006.

- OLIVERAS, Elena: *La metáfora en el arte*. Buenos Aires: Almagesto. 1993.
- PANOFSKY, E.: *El significado en las artes visuales*. Madrid: Alianza. 1983.
- PANOFSKY, E.: *La perspectiva como forma simbólica*. Barcelona: Tusquets. 1978.
- RUBIO MARCO, Salvador: «La imagen del recuerdo: memoria y fotografía desde una perspectiva estético-wittgensteiniana.» (Conferencia pronunciada en el Seminario I+D sobre la Violencia. UCM. 2003.)
- SANTAELLA, Lucia y NÖTH, Winfried: *Imagem. Cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Iluminuras. 1998.
- SANZ, Juan Carlos: *El libro de la imagen*. Madrid: Alianza. 1996.
- SCHAEFFER, Jean-Marie: *La imagen precaria*. Madrid: Cátedra. 1987.
- SCHAEFFER, Jean-Marie: *¿Por qué la ficción?* (1999). Madrid: Lengua de Trapo S.L. 2002.
- SCHAPIRO, Meyer: *Palabras, escritos e imágenes. Semiótica del lenguaje*. Madrid: Encuentro. 1998.
- SCHEFER, Jean-Louis: “L’image: le sens investi”. En *Communications*, 15. 1970. pp. 210-221.
- SCHEFER, Jean-Louis: *Escenografía de un cuadro*. Barcelona: Seix Barral. 1970.
- SLEMMONS, Rod: “Entre el lenguaje y la percepción”. En *Exit, Escribiendo imágenes*, 16. pp. 24-34.
- STEINER, Wendy: *The colors of rhetorics: problems in the relation between modern litterature and painting*. Chicago: University of Chicago Press. 1982.
- STEWART, Susan: *On looking*. Durham. N.C. y London: Duke University Press, 1993.
- TOMAS FERRE, Facundo: *Escrito pintado: dialéctica entre escritura e imágenes en la conformación del pensamiento europeo*. (serie Bolsa de la Medusa nº89). Madrid: Visor. 1998.
- VILLAFÑE, Justo: *Introducción a la teoría de la imagen*. Madrid: Pirámide. 1992.
- VINCENT-VILLEPREUX, Alice: *Écritures dans la peinture, pour une étude de l’œuvre de la signature*. Paris: PUF. 1994.

La obra como "palabra cero". Análisis de la condición lingüística de la significación en arte.

VV. AA.: *Imagen y lenguajes*. Barcelona: Fontanella. 1981.

WALLIS, Brian: «Qué falla en esta imagen: una introducción.» (1984). en Brian Wallis (ed.): *El arte después de la modernidad. Repensando la representación*. Madrid: Akal. 2001.

WORTH, S.: "Pictures Can't Say Ain't". *Versus* 12. 1975.

ZERI, Federico: *Detrás de la imagen. Conversaciones sobre el arte de leer el arte*. Barcelona: Tusquets. 1989.

ZUNZUNEGUI, S.: *Pensar la imagen*. Madrid: Cátedra. 2007.

BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA: TEORÍA DEL LENGUAJE

AUSTIN, John L: *Cómo hacer cosas con palabras*. Barcelona: Paidós. 1998.

BARTHES, Roland: "Le message photographique". *Communications* 1. 1961.

BARTHES, Roland: *Elementos de semiología*. Madrid: Alberto Corazón. 1971.

BARTHES, Roland: *Sistema de la moda*. Barcelona: Gustavo Gili. 1978.

BARTHES, Roland: *Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos y voces*. Barcelona: Paidós. 1986.

BARTHES, Roland: *El susurro del lenguaje: más allá de la palabra y de la escritura*. Barcelona: Paidós. 1987. (Tit. Orig.; BARTHES, Roland: *Le bruissement de la langue*. París: Seuil, D.L. 1984.)

BARTHES, Roland: «La muerte del autor». En *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona: Paidós. 1992.

BARTHES, Roland: *El placer del texto*. México D.F.: Siglo XXI. 1995.

BARTHES, Roland: *S/Z* (1970), Madrid: Siglo XXI. 1997.

BARTHES, Roland: *Mitologías*. Madrid: Siglo XXI. 1999.

BENVENISTE, E.: *Problèmes de linguistique générale II*. París: Gallimard. 1971.

CARROLL, John B.: "Introducción" en *Lenguaje, pensamiento y realidad. Selección de escritos*. Barcelona: Barral. 1971.

- CASSIRER, Ernest: *Filosofía de las formas simbólicas*. México: Fondo de Cultura Económica. 1971.
- CHASE, Stuart: “Prólogo” en *Lenguaje, pensamiento y realidad. Selección de escritos*. Barcelona: Barral. 1971
- DERRIDA, Jacques: *De la gramatología*. Buenos Aires: Siglo XXI. 1971.
- DERRIDA, Jacques: *La dissémination*. Madrid: Fundamentos. 1975.
- DERRIDA, Jacques: *La escritura y la diferencia* (1978), Madrid: Alianza Editorial. 1989.
- FREGE, Gottlieb: «Sentido y significado» en *Escritos sobre semántica* (1892). Barcelona: Ariel. 1971.
- GOODY, Jack *La lógica de la escritura y la organización de la sociedad*. Madrid: Alianza. 1980.
- HARRIS, Marvin: *Antropología cultural*. (1983). Madrid: Alianza. 2000.
- HERRNSTEIN SMITH, B.: *Al margen del discurso*. Madrid: Visor. 1933.
- JAKOBSON, Roman: *Ensayos de lingüística general*. Barcelona: Ariel. 1984.
- JAKOBSON, R.: *Ensayos de poética*. México: Fondo de cultura económica. 1986.
- KATZ, J y FODOR, J: “The structure of semantic theory” en *Language* nº39 o en *The structure of language*. Englewood Cliffs, Prentice Hall. 1964.
- LAFONT, Cristina: *La razón como lenguaje*. Madrid. Visor. 1993.
- LEE WHORF, Benjamin: *Lenguaje, pensamiento y realidad. Selección de escritos*. Barcelona: Barral. 1971.
- LEE WHORF, Benjamin: “Sobre la conexión de las ideas” (1927). En *Lenguaje, pensamiento y realidad. Selección de escritos*. (1942) Barcelona, Barral, 1971.
- LEE WHORF, Benjamin: “Sobre la psicología”. En *Lenguaje, pensamiento y realidad. Selección de escritos*. (1942) Barcelona, Barral, 1971.
- LEE WHORF, Benjamin: “Una inscripción de la zona central de México, en la que se combinan signos mexicanos y mayas” (1931). En *Lenguaje, pensamiento y realidad. Selección de escritos*. (1942) Barcelona, Barral, 1971.

LEE WHORF, Benjamin: “Los aspectos preciso y segmentativo de los verbos de la lengua hopi” (1936). En *Lenguaje, pensamiento y realidad. Selección de escritos. (1942)* Barcelona, Barral, 1971.

LEE WHORF, Benjamin: “Un modelo indio-americano del Universo” (hacia 1936). En *Lenguaje, pensamiento y realidad. Selección de escritos. (1942)* Barcelona, Barral, 1971.

LEE WHORF, Benjamin: “Consideración lingüística del pensamiento en las comunidades primitivas (hacia 1936)”. En *Lenguaje, pensamiento y realidad. Selección de escritos. (1942)* Barcelona, Barral, 1971.

LEE WHORF, Benjamin: “Categorías gramaticales” (1937). En *Lenguaje, pensamiento y realidad. Selección de escritos. (1942)* Barcelona, Barral, 1971.

LEE WHORF, Benjamin: “Discusión de la lingüística hopi” (1937). En *Lenguaje, pensamiento y realidad. Selección de escritos. (1942)* Barcelona, Barral, 1971.

LEE WHORF, Benjamin: “Algunas categorías verbales de la lengua hopi” (1938). En *Lenguaje, pensamiento y realidad. Selección de escritos. (1942)* Barcelona, Barral, 1971.

LEE WHORF, Benjamin: “Lenguaje: plan y concepción de distribución” (1938). En *Lenguaje, pensamiento y realidad. Selección de escritos. (1942)* Barcelona, Barral, 1971.

LEE WHORF, Benjamin: “La relación del pensamiento y el comportamiento habitual con el lenguaje” (1939). En *Lenguaje, pensamiento y realidad. Selección de escritos. (1942)* Barcelona, Barral, 1971.

LEE WHORF, Benjamin: “Técnica configurativa de la composición de vocablos en la lengua shawnee (1939)”. En *Lenguaje, pensamiento y realidad. Selección de escritos. (1942)* Barcelona, Barral, 1971.

LEE WHORF, Benjamin: “Interpretación de la parte lingüística de los jeroglíficos mayas” (1940). En *Lenguaje, pensamiento y realidad. Selección de escritos. (1942)* Barcelona, Barral, 1971.

LEE WHORF, Benjamin: “Factores lingüísticos en la terminología de la arquitectura hopi” (1940). En *Lenguaje, pensamiento y realidad. Selección de escritos. (1942)* Barcelona, Barral, 1971.

LEE WHORF, Benjamin: “Ciencia y lingüística (1940)”. En *Lenguaje, pensamiento y realidad. Selección de escritos. (1942)* Barcelona, Barral, 1971.

LEE WHORF, Benjamin: “La lingüística como una ciencia exacta” (1940). En *Lenguaje, pensamiento y realidad. Selección de escritos. (1942)* Barcelona, Barral, 1971.

LEE WHORF, Benjamin: “Lenguas y lógica” (1941). En *Lenguaje, pensamiento y realidad. Selección de escritos. (1942)* Barcelona, Barral, 1971.

LEE WHORF, Benjamin: “Lenguaje, mente y realidad” (1941). En *Lenguaje, pensamiento y realidad. Selección de escritos. (1942)* Barcelona, Barral, 1971.

LEE, Penny: *The Whorf theory complex: a critical reconstruction*. Amsterdam: John Benjamins. 1996.

LYONS, John: *Introducción al lenguaje y a la lingüística*. Barcelona: Teide. 1984.

MAGRIS, Claudio: “La indecencia de los signos.” (Sobre la “carta de Lord Chandos”). En *A ciegas*. Barcelona: Anagrama. 2006.

QUINE, Willard von Orman: *El problema del significado*. (1953). Ariel.

RICHARDS, I. A.: *Lectura y crítica*. (1929) Barcelona: Barral. 1967.

RICHARDS, I.A.: *Principles of literary criticism*. London: Routledge and Kegan Paul. 1970.

RIVIÈRE, Ángel; BELINCHON, Mercedes e IGOA, Jose Manuel: *Psicología del lenguaje. Investigación y Teoría*. Madrid: Trotta. 1992.

SÁNCHEZ DE ZAVALA, Victor: “El pensamiento y el lenguaje” en *Revista de Occidente* nº5.1981.

SAPIR, Edward: “A study in phonetic symbolism.” *Journal of Experimental Psychology* 12:225-239. 1929.

SAPIR, Edward: *Selected Writings in Language, Culture and Personality*. Compilado por D. G. Mandelbaum. Berkeley y Los Angeles: University of California Press. 1947.

SAPIR, Edward: *El lenguaje*. México: Fondo de Cultura Económica. 1991.

SAUSSURE, Ferdinand de: *Curso de lingüística general*. Madrid: Alianza. 1994.

SEARLE, John: “The logical Status of Fictional Discourse” en *New Literary History* nº6. 1975.

La obra como "palabra cero". Análisis de la condición lingüística de la significación en arte.

SEARLE, John: *Actos de habla*. Madrid: Cátedra. 1980.

STEINER, George: *Extraterritorial: ensayos sobre la literatura y la revolución lingüística*. Barcelona: Barral. 1973.

BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA: TEORÍA SEMIÓTICA

AICHER, Otl & Martin KRAMPEN: *Sistemas de signos en la comunicación visual*. Barcelona: Gustavo Gili. 1979. (*Zeichensysteme der visuellen Kommunikation*. Stuttgart: Alexander Koch. 1977).

ALESANDRÍA, J.: *Imagen y metaimagen*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires. 1996.

ÁLVAREZ, Lluís X.: *Signos estéticos y teoría. Crítica de las ciencias del arte*. Barcelona: Anthropos. 1986.

AMOUNT, J.: *La imagen*. Barcelona: Paidós. 1992.

BARDAVIO, José María: *La versatilidad del signo*. Madrid: Alberto Corazón.

BELSON, J.J.: *Gramática del arte*. Madrid: Celeste. 1993.

BONSIEPE, Guy: "Retórica visiva – verbal" en *Marcatré*, núm 19-20, 1965.

CALABRESE, Omar: *El lenguaje del arte*. Barcelona: Paidós. 1987.

CALABRESE, Omar: *La intertextualidad en pintura*. Valencia: Instituto Shakespeare DL. 1990.

CALABRESE, Omar: *Cómo se lee una obra de arte*. Madrid: Cátedra. 1999.

COOK, Albert: *Dimensions of the sign in art*. Hannover: Published for Brown Univ. Press by Univ. Press of New England. 1989.

CRESTI, Emanuela: "Oppositions iconiques dans une image de bande dessinée reproduite par Lichtenstein." En *VS*. nº2. 1972.

DE MAURO, Tulio: *Introduzione a la semántica*. Bari: Laterza. 1965.

DE MAURO, Tulio: *Senso e significato*. Bari: Adriatica. 1971.

- ECO, Umberto: *La estructura ausente*, Barcelona: Lumen. 1975.
- ECO, Umberto: *Lector en fábula*. Barcelona: Lumen. 1981.
- ECO, Umberto: *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Lumen. 1985.
- ECO, Umberto: *Signo*. Barcelona: Labor. 1994.
- ECO, Umberto: *Kant y el ornitorrinco*. Barcelona: Lumen. 1999. (Tit orig. *Kant e l'ornitorrinco*. Milano: R.C.S. libri S.P.A. 1997)
- ECO, Umberto: *Obra abierta*. Barcelona: Ariel. 1990.
- ECO, Umberto: "Introduction to semiotics of iconic signs". En *VS* n°2.1972.
- FLOCH, J.-M.: *Semiótica, marketing y comunicación*. Barcelona: Paidós. 1993.
- GARRONI, E.: *La crisi semantica delle arti*. Roma: Officina. 1964.
- GARRONI, E.: Proyecto de semiótica. Mensajes artísticos y lenguajes no-verbales. Problemas técnicos y aplicados. (Col. Comunicación visual.) Barcelona: Gustavo Gili. 1998.
- GAUTHIER, Guy: *Veinte lecciones sobre la imagen y el sentido*. Madrid: Cátedra. 1996.
- GAUTHIER, Guy: *Initiation a la sémiologie de l'image*. París: Service Audiovisuel de la ligue Francaise de l'Enseignement et l'Education Permanente. 1979.
- GLUSBERG, Jorge: *Rhetoric of art*. Milan: Giancarlo Politi. 1986.
- GREIMAS, A. J.: *Semántica estructural. Investigación metodológica*. Madrid: editorial Gredos. 1971.
- GRUPO μ .: *Tratado del signo visual. Para una retórica de la imagen*. Madrid: Cátedra. 1993.
- GUTIÉRREZ LÓPEZ, Gilberto A.: *Estructura del lenguaje y conocimiento. Sobre la epistemología de la semiótica*. Madrid: Fragua. 1975.
- KRISTEVA, Julia: *Semiótica*. Madrid: Fundamentos. 1981.
- LOTMAN, Yuri M.: *Estructura del texto artístico*. (trad. Victoriano Imbert. 2º Ed.). Madrid. Istmo. 1982.

La obra como "palabra cero". Análisis de la condición lingüística de la significación en arte.

LOTMAN, Jurij y Escuela de Tartu: *Semiótica de la cultura*. Madrid: Ed. Cátedra. 1979.

MAGARIÑOS DE MORENTÍN, J.: "La(s) semiótica(s) de la imagen visual". Universidad Nacional de La Plata, Universidad Nacional de Jujuy: <http://www.archivo-semiotica.com>. 2001.

MAGARIÑOS DE MORENTIN, J.: "Hacia un concepto estricto de 'Mundos semióticos posibles'", en *Mundos de ficción (Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica)*, Vol. II: pp. 959-968; Murcia: Universidad de Murcia. 1996.

MAGARIÑOS DE MORENTIN, J.: "Los mundos semióticos posibles en la investigación social", y "Los mundos semióticos posibles y el espacio imposible", ambos en *Los fundamentos lógicos de la semiótica y su práctica*: pp. 427-460. Buenos Aires: Edicial. 1996.

MAGARIÑOS DE MORENTIN, J.: "Operaciones semióticas, en el análisis de las historietas", en Óscar Quezada Macchiavello (Ed.), *Fronteras de la semiótica. Homenaje a Desiderio Blanco*, pp. 433-446. Lima: Universidad de Lima & Fondo de Cultura Económica. 1999.

MALTESE, Corrado: *La semiología del mensaje objetual*. Madrid: Alberto Corazón. 1972.

MARIN, Louis: *Détruire la peinture*. París: Galilée. 1977.

MARIN, Louis: *Estudios semiológicos*. Madrid: Alberto Corazón. 1978

MARIN, Luis: *De la représentation*. París: Seuil. 1994.

MAYENOWA, María Renata: "Verbal texts and iconic-visual texts" en Wendy Steiner (ed): *Image and Code*. (Publicación: Michigan Studies in the humanities 2): Ann Arbor. 1981.

MORMONE, Raffaele: *Crítica e arte figurative dal positivismo alla semiologia*. Napoli: Società editrice napoletana. 1975.

MORPURGO-TAGLIABUE, G.: "L'arte è linguaggio?". En *Rivista di Estetica*, 11. 1968.

MORRIS, Charles: "Science, Art and Technology", *Kenyon Review*, I.

MORRIS, Charles: *La significación y lo significativo*. Madrid: Comunicación. 1974.

MORRIS, Charles: *Fundamentos de una teoría de los signos*. (1964). Barcelona: Paidós. 1985.

MOUNIN, G.: *Introducción a la semiología*. Barcelona: Anagrama. 1972.

- MUKAROVSKÝ, Jan: *Arte y semiología*. Madrid: Alberto Corazón. 1971.
- MUKAROVSKÝ, Jan: *Escritos de Estética y Semiótica del Arte*. Barcelona: Gustavo Gili. 1977.
- NANNI, Luciano : *Per una nuova semiologia dell'arte*. Milano: Garzanti. 1980.
- NANNI, Luciano "Art et critique: la liberté en tant que pertinence" En *Cahiers Ferdinand de Saussure*, n.45, a. 1991.
- OGDEN, C. K. y RICHARDS, I. A.: *El significado del significado (1923)*. Barcelona: Paidós. 1954.
- PASSERON, R. : *L'oeuvre d'art et les fonctions de l'apparence*. Paris : Plon. 1962.
- PEIRCE, Ch. S.: *Collected Papers*. Volume I: Principles of Philosophy. Volume II: Elements of Logic. Volume III: Exact Logic. Volume IV: The Simplest Mathematics. Volume V: Pragmatism and Pragmaticism. Volume VI: Scientific Metaphysics. Volume VII: Science and Philosophy. Volume VIII: Reviews, Correspondence, and Bibliography. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press. 1965 (1931).
- PEREZ CARREÑO, Francisca: *Los placeres del parecido. Icono y representación*. Madrid: Visor. 1988.
- PEREZ CARREÑO, Francisca: "La imagen en el texto." en *La Balsa de la Medusa*, nº 19-20. 1991.
- PEREZ CARREÑO, Francisca: "Imágenes y metáforas: una relación no tan feliz". En *La Balsa de la Medusa*, nº 50. 1999.
- PERICOT, J.: *Servirse de la imagen. Un análisis pragmático de la imagen*. Barcelona. Ariel. 1987.
- PRIETO, Luís J.: *Mensajes y señales*. Barcelona: Seix Barral. 1967.
- PRIETO, Luis J.: *Pertinence et pratique, Essai de sémiologie*. Paris: Editions de Minuit. 1975.
- RAMOS IRIZAR, A.: *Semiología del discurso artístico*. Bilbao: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco. 1998.
- RAVERA, Rosa María: *Estética y semiótica*. Rosario (Argentina): Editorial Ross Fundación. 1988.

La obra como "palabra cero". Análisis de la condición lingüística de la significación en arte.

REZNIKOV: *Semiótica y teoría del conocimiento*. Madrid: Ed. Alberto Corazón. 1970.

RUBERT DE VENTOS, X.: *Teoría de la Sensibilidad*. Barcelona: Península, 1973.

SÁNCHEZ CORRAL, L.: *Semiótica de la publicidad*. Madrid: Síntesis. 1997.

SCOTT, Clive: *The spoken image. Photography and Language*. London: Reaktion. 1999.

TODOROV, T.: *Teorías del símbolo*. Caracas: Monte Ávila. 1993.

USPENSKY, B. A.: "Left and Right in Icon Painting". En *Semiotica* 13. 1975

VOLLI, Ugo: "Some possible developments of the concept of iconism." En *VS*. N°3, 1972. pp. 14-30.

VOLLI, Ugo: "É possibile una semiótica dell'arte?". en *La Scienza e l'arte* Milán: U. Volli. Mazzuta. 1972.

VV. AA.: *El sistema de los signos: teoría y práctica del estructuralismo soviético*. Ed. Alberto Corazón.

VILCHES, L.: *La lectura de la imagen, Prensa, cine, televisión*. Barcelona: Paidós. 1984.

B.2. WEBGRAFÍA:

BERMEJO, Benito: "Mensaje de un producto". Web: *Arteología: Semiótica de los Artefactos*. <http://www.uiah.fi/projects/metodi/257.html>

JOFRÉ, Manuel: "Semiótica crítica de la denotación y connotación." Web: *Revista de la Facultad de Filosofía y Humanidades*. Universidad de Chile. <http://www.uchile.cl/facultades/filosofia/publicaciones/cyber/cyber14/tx20mjofre.html>

MAGARIÑOS DE MORENTIN, J. A.: "Los Mundos Semióticos Posibles en la Investigación Social", en *Archivos de la Universidad Nacional de La Plata, Vol. I, Núm. 1*. Octubre 1999. <http://www.unlp.edu.ar/archivos>

MAGARIÑOS DE MORENTIN, J. A.: "La(s) semiótica(s) de la imagen visual". Universidad Nacional de La Plata, Universidad Nacional de Jujuy: 2001. <http://www.archivo-semiotica.com/>. <http://go.to/centro-investigaciones-semioticas> <http://www.magarinos.com.ar/>

MARTY, Robert: “La dimension perdue de Roland Barthes“. Web: *La sémiotique selon Robert Marty*. <http://come.to/robert.marty>

SEBEOK, Thomas A.: “Signos“. Web: *Espéculo nº 4* <http://www.ucm.es/info/especulo/numero4/sebeok.html>

SONESSON, Göran: “Notes sur la Macchia de Kandinsky : le problème du langage plastique.“ Web: *Department of Semiotics. Lund University*. http://www.arthist.lu.se/kultsem/sonesson/CV_gs.html

SONESSON, Göran: “Pictorial Concepts. Inquiries into the semiotic heritage and its relevance to the analysis of the visual world.” Web: *Department of Semiotics. Lund University*. http://www.arthist.lu.se/kultsem/sonesson/CV_gs.html

SONESSON, Göran: “Semiótica cultural de la sociedad de imágenes“. Web: *Department of Semiotics. Lund University*. <http://www.arthist.lu.se/kultsem/sonesson/sociedad1.html>

VV.AA.: “Semiótica de la Cultura“. Web: http://www.arthist.lu.se/kultsem/semiotics/kult_sem_sp.html

VV:AA. Revista Chilena de Semiótica: Web: <http://rehue.csociales.uchile.cl/rehuehome/facultad/publicaciones/semiotica/semio-02.htm>

BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA: TEORÍA PSICO-COGNITIVA DE LA REPRESENTACIÓN

BIEDERMAN, I. “Visual Object Recognition” in Alving I. Goldman (Ed.), *Readings in Philosophy and Cognitive Science*, pp. 9-23. Cambridge, London: The MIT Press. 1995.

BRUNER J. S., GOODNOW J. y AUSTIN G. A.: *El proceso mental en el aprendizaje*. Madrid: Narcea. 1978.

BRUNER J. S.: *Acción, pensamiento y lenguaje*. Madrid: Alianza. 1984.

CATEDRA, Fontana: *Pensamiento tipográfico / Typographic Thought*. Buenos Aires: Edicial. 1996.

DENNETT, D. C.: “Quining Qualia”, en Alvin I. Goldman (Ed.), *Readings in Philosophy and Cognitive Science*, pp. 381-414. Cambridge, London: The MIT Press. 1995.

La obra como "palabra cero". Análisis de la condición lingüística de la significación en arte.

FAUCONNIER, Pilles: *Espaces Mentaux. Aspects de la construction du sens dans les langues naturelles*. Paris: Minuit. 1984.

FAUCONNIER, Gilles & TURNER, Mark : «Conceptual Integration Networks », en *Cognitive Science*, Vol.22, N.2: pp. 133-187. 1998.

FODOR, J.: *Lenguaje del pensamiento* (1975). Madrid: Alianza. 1984.

FUSTER, J. M.: *Memory in the Cerebral Cortex*. Cambridge, London: The MIT Press. 1995.

HOFFMAN, D. D.: *Visual Intelligence. How We Create What We See*. New York: W. W. Orton. 1998.

JACKENDOFF, R.: *Consciousness and the Computational Mind*. Cambridge, London: The MIT Press. 1987.

JACKENDOFF, R.: *Languages of the mind. Essays on mental representations*. Cambridge, London: The MIT Press. 1993.

KOSSLYN, S. M.: *Image and Brain*. Cambridge, London: The MIT Press. 1996.

KOSSLYN, S. M.: "Imágenes, proposiciones y la forma de las representaciones internas", en García-Albea, J. E. *Percepción y computación*. Madrid: Ediciones Pirámide S.A. 1986.

LANGACKER, R. W.: *Foundations of Cognitive Grammar. Volume I. Theoretical Prerequisites*. Stanford: Stanford University Press. 1987.

MAC CORMAC, E. & STAMENOV, M. I. (Eds.) *Fractals of brain, fractals of mind*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins. 1996.

MARR, D.: "Analyzing Natural Images: A Computational Theory of Texture Vision", en *Cold Spring Harbor Symposium of Quantitative Biology*, vol. 40: pp. 647-662. 1976.

MARR, D.: "Analysis of occluding contour", en *Proc. R. Soc. London. B*. 197: pp. 441-475. 1977.

MARR, D.: *Vision*. New York: W. H. Freeman. 1982.

MARR, D. & NISHIHARA, H.K.: "Representation and recognition of the spatial organization of three-dimensional shapes", en *Proc. R. Soc. London. B*. 200: pp. 269-294. 1978.

- MAYER, Richard: *Mecanismos del pensamiento*. México: Ed. Pau México. 1978.
- NEISSER, U., *Procesos cognitivos y realidad. Principios e implicaciones de la psicología cognitiva*, Madrid: Marova. 1981.
- OSGOOD, C. E.: *Method and Theory in experimental psychology*. New York: Oxford. 1953.
- PAPALIA, Diane E. y WENDKOS OLDS, Sally: *Psicología*. Madrid: Mc Graw-Hill. 1998.
- PIAGET, J.: *El nacimiento de la inteligencia en el niño*. Madrid: Aguilar. 1972. (Edición original : Piaget, J.: *La naissance de l'intelligence chez l'enfant*. Paris: Delachaux et Niestlé. 1936.)
- POZO, J. I.: *Teorías cognitivas del aprendizaje*. Madrid: Morata. 1994.
- PYLYSHYN, Z. W.: "What the mind's eye tells the mind's brain: A critique of mental imagery", in *Psychological Bulletin* 80: pp. 1-24. 1973.
- RIVIÈRE, Ángel: *Razonamiento y representación*. Madrid: Siglo XXI. 1986.
- RIVIÈRE, Ángel: "Sobre la multiplicidad de las representaciones. Un viaje por los vericuetos de los lenguajes del pensamiento." En J. Mayor (Ed). *Actividad humana y procesos cognitivos*. Madrid: Alhambra. 1985.
- SACKS, Oliver: *Veo una voz. Viaje al mundo de los sordos*. (1990). Barcelona: Anagrama. 2003.
- SACKS, Oliver: *El hombre que confundió a su mujer con un sombrero*. Barcelona: Anagrama. 2004
- STAATS, A. W.: "Verbal habits-families, concepts and operant conditioning of word classes". *Psychological Review*, 68, 1961.
- STERNBERG, Robert J.: *Más allá del cociente intelectual: una teoría triárquica de la inteligencia humana*. Bilbao: Desclée de Brouwer. 1990.
- STOLNITZ, Jérôme: "On the Cognitive Triviality of Art". En *British Journal of Aesthetics* nº32, 1992. p.193.
- ULLMAN, S.: *High-level Vision. Object Recognition and Visual Cognition*. Cambridge, London: The MIT Press. 1996.

III. LA SIGNIFICACIÓN COMO SÍNTOMA EN LA CULTURA VISUAL

3.1. DISOLUCIÓN DEL SIGNO. LA SIGNIFICACIÓN EN LA SOCIEDAD ESTETIZADA

Tras el análisis efectuado de la sobredeterminación lingüística a la que se ve sometida la significación del arte en occidente, en esta Tercera Parte de la tesis abordamos a modo de comentario algunas cuestiones que afectan a la idea de significación a partir de los cambios culturales y epistemológicos de la visualidad que se han producido en nuestras sociedades, especialmente a lo largo de la segunda mitad del siglo XX.

Así por ejemplo, el giro visual (s.f. 3.2.) la hipercomunicación o la estetización de las sociedades, así como los modelos sociales que estos cambios han generado en la cultura occidental, tienen importantes consecuencias sobre la producción, la recepción y la eficacia de las prácticas artísticas. El “sentido”, que tanto se había valorado en el arte moderno, sufre una fuerte devaluación y cede progresivamente su protagonismo a las ideas más pragmáticas de función y uso del arte.

3.1.1. El arte en la sociedad estetizada

A lo largo del siglo XX hemos asistido al lento desliz de la significación como información y conocimiento a su consideración como simple función o síntoma cultural. Pero lo más preocupante es que este giro epistemológico está pasando inadvertido en la sociedad, sin que nada ni nadie en el ámbito público advierta sobre sus inquietantes consecuencias. Al no poner medidas para contrarrestar el monopolio de esta nueva episteme, se está implantando silenciosamente en la sociedad como una patología degenerativa.

Bajo un cutis resplandeciente, el cuerpo de la cultura está afectado por una enfermedad invasiva que está dañando irremediablemente algunos de sus órganos vitales. Su síntoma más preocupante es el deterioro imparable de sus vías de comunicación, que si bien transmiten innumerables datos a gran velocidad, lo hacen por arterias obstruidas por un excedente de colesterol informativo, provocando una pérdida de *intensidad reflexiva*.

La red circulatoria está igualando sus caudales debido a la reducción perimetral de sus vasos, homogeneizándose así en un prolífico entramado de finos capilares. Todos accedemos a la información de “lo que sucede en el mundo” al instante y en cualquier lugar. Los flujos de información son continuos y permanentes, alcanzando ahora todos los tejidos sociales por igual. Este suministro afecta directamente al procesamiento de la información. La progresiva desaparición de la diversidad, no en los contenidos, sino en la densidad de sus flujos, provoca un progresivo deterioro, por desuso, de nuestra capacidad de discriminación con arreglo a la densidad de la información y a sus variadas interpretaciones.

Ningún campo cultural está a salvo. El arte también está en vías de pasar del flujo lento y profundo al riego epidérmico que proporciona un color sonrojado y “un aspecto saludable”. Paradójicamente esta enfermedad –cuyo diagnóstico múltiple abarca desde la *hiperrealidad mediática*¹ y la *ficción capitalizada*², hasta la *tiranía del tiempo real*³ y la *sociedad del espectáculo*⁴, según los autores que la han analizado– a pesar de su enorme extensión, se oculta hasta desaparecer bajo su impecable cutis mediático. Su avance es imparable y sus estragos innumerables; el arte ha quedado especialmente expuesto y afectado.

¿Con este escenario, podemos seguir tratando el arte como sentido, o considerar su potencial político como un hecho? ¿Puede la pintura, por ejemplo, generar experiencias de lo real al margen de las representaciones y discursos al uso, al margen de una imagen mediática que se ha incorporado definitivamente en los procesos de construcción de un efecto de realidad? ¿Se puede pintar hoy al margen del consenso estético-social en el que parece anclado este medio? ¿Se puede pintar en el disenso?

En una sociedad estetizada incluso la pintura le hace el juego a la circulación mediática de las imágenes. La realidad se consume a golpe de efectos espectaculares, de ficciones y acontecimientos en tiempo real capaces de convocar la posibilidad de otros mundos, mecanismos que hasta hace poco pertenecían al campo de lo artístico. Como afirma José Luís Brea en su libro *el Tercer Umbral*, las prácticas artísticas y las industrias culturales mediáticas entran articuladas íntimamente en una dinámica unitaria de producción social de subjetividades. Nuestros hábitos de lectura de las imágenes, ya sean artísticas o no, se construye en la cultura visual en la que vivimos. De aquí en adelante debemos tener en cuenta que:

“La experiencia del arte, en nuestros días, se verifica principalmente a través de los mass media. Es una falsa conciencia la que todavía mantiene que tal experiencia tiene su lugar “verdadero” al margen de él, en el contacto directo entre espectador y obra.”⁵

¿Cual sería entonces la función específica de las prácticas artísticas en la producción y comunicabilidad del lenguaje simbólico? ¿Cual sería su diferendo crítico, su capacidad de mostrar “otra cosa” o de hacer de “otro modo”, sin que esta cosa o modo esté avalado por el consenso estético-social?

¹ Baudrillard, Jean: *Cultura y Simulacro* (1978). Barcelona: Editorial Cairós. 1993.

² Foster, Hal: “Recodificaciones: hacia una noción de lo político en el arte contemporáneo”. En Blanco, Paloma; Carrillo, Jesús; Claramonte, Jordi y Espósito, Marcelo (eds.): *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Universidad de Salamanca. 2001. Vicente Verdú, por su parte, habla de “capitalismo de ficción” para describir la nueva era del capitalismo tras el capitalismo de producción y el capitalismo de consumo. Verdú, Vicente: *El estilo del mundo. La vida en el capitalismo de ficción*. Barcelona: Anagrama. 2003.

³ Virilio, Paul: *El ciberespacio, la política de lo peor*. Madrid. Cátedra. 2005.

⁴ Dedord, Guy: *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-Textos. 2000.

⁵ Brea, José Luís: *El tercer umbral*. Murcia: CENDEAC. 2004.

Si el arte ya no es el principal constructor de imaginarios visuales colectivos, o de formas de representar/revisar el mundo, su papel tendrá que reconsiderarse *a la sombra* de la maquinaria visual mediática. Para subsistir como campo diferencial, su función deberá forzosamente, tal y como afirma Brea, desplazarse a un segundo plano y asumir el rol de garante de una *ética* de lo visual o, dicho de otro modo, de diferendo crítico de las construcciones identitarias de la cultura visual. Un rol por lo tanto de vigilancia, de resistencia y aviso ante los abusos de la “normalidad” visual.

Es necesario deconstruir el misticismo que todavía rodea las prácticas artísticas para conocer las limitaciones de su eficacia política. En este capítulo nos proponemos revisar la posibilidad de una práctica pictórica comprometida con la visualidad, pero siempre desde su interdependencia con la economía escópica de la imagen en la actualidad.

“A los humanos ya no les sucede nada, ya sólo les suceden cosas a las imágenes”⁶.

Esta rotunda afirmación de Serge Daney nos invita a reflexionar sobre los condicionantes del sujeto como actor de la sociedad tele-visual, dónde la ansiedad y la desconexión con la realidad van en aumento, y en la que los individuos se parapetan tras las pantallas, refugiándose en la sensación de seguridad que estas les proporcionan. El flujo catódico actúa como un bálsamo, destilando bienestar, a la vez que socava el potencial de afectación y movilización de los tele-videntes, sometiendo su condición de ciudadanos activos a la de telespectadores pasivos.

Esta situación ha contribuido, sin lugar a dudas a la degradación de la comunicación como *acto preformativo*; es decir, como una acción que incide y afecta a los demás, y no sólo como un “estar en contacto”. La monopolización del lenguaje en su forma más improductiva, y el consiguiente deterioro de la esfera pública, son algunos de los efectos más lamentables del tardo-capitalismo con los que la pintura se ve obligada a lidiar. De estos efectos y sus consecuencias en lo artístico queremos ocuparnos a continuación.

A principios del siglo XX el lingüista Roman Jakobson comentaba que una de las propiedades del lenguaje estético es su autorreferencialidad, la capacidad de remitir a sí mismo, a sus formas significantes. La función estética - también llamada poética en otros textos- sería la que principalmente distinguiría el lenguaje del arte del lenguaje común. Según esta noción, una obra tiene la capacidad de orientar la atención del espectador “hacia el mensaje como tal”, hacia su forma y su propia materialidad. Una obra de arte o un poema se “muestran a sí mismo” al alterar las reglas de construcción de su propia forma significativa, o, como dice Umberto Eco, al practicar una desviación en el código convencional del lenguaje común.

Esta propiedad específica del lenguaje estético (poesía, pintura, escultura, música, etc.) permite desvelar algunos de los mecanismos automatizados del la lengua natural -fenómeno que

⁶ Daney, Serge (citado en Gilles Deleuze) : “Optimisme, pessimisme et voyage, Lettre à Serge Daney”, en *Serge Daney Ciné Journal Vol I / 1981-1982*. Paris: Petite Bibliothèque des Cahiers du Cinéma. 1998.

podemos extrapolar a las representaciones visuales al uso-, altera sus códigos convencionales, produce mayor permeabilidad de sus fronteras a las nuevas formas del lenguaje y amplía sus posibilidades expresivas a la vez que las metáforas del mundo que proporciona. Produce en definitiva un efecto de extrañamiento que desautomatiza los lenguajes. La experiencia estética, por lo tanto, debería producir en primer lugar una sensación de desarraigo.

El extrañamiento y la creatividad (o productividad) del lenguaje eran dos cualidades intrínsecas y necesarias del lenguaje estético que ponían de manifiesto su dimensión performativa. El arte moderno se apoyó en una manifiesta autorreferencialidad para diferenciar la función específica de sus prácticas, sin tener que apelar a su función social. Esta circunstancia fue utilizada en muchos casos como coartada para justificar su autonomía, su funcionamiento en un campo específico sin necesidad de depender de otras prácticas de producción simbólica en el ámbito social. Aparentemente el arte actuaba sobre nuestra percepción y experiencia de la realidad sin ser afectado por las manifestaciones coyunturales de esta.

Este sería el punto de vista moderno sobre los mecanismos de performatividad como autorreferencialidad que ha prevalecido en la legitimación del compromiso político del quehacer artístico, preservándolo de los hábitos visuales en la sociedad. Un enfoque que preservara hasta tal punto la autonomía lingüística del arte resultaría hoy, a la luz de las nuevas teorías estéticas, sesgado e ingenuo. Bajo cualquier estandarte autonomista que pudiese presentarse, ya fuese abstracto, formalista o tautológico, el arte siempre tenía una proyección performativa fuera de lo puramente estético: su incidencia determinante sobre los lenguajes naturales. Probablemente las teorías analíticas de referencia en los mecanismos comunicativos del arte, desde el Círculo de Praga hasta la semiótica de Eco, no hayan valorado suficientemente el grado de incidencia de los condicionantes técnicos, históricos y sociales que afectan a la lectura de las obras, dando lugar a explicaciones demasiado mecanicistas de sus repercusiones sobre la representación de la realidad. Hoy sabemos que el arte nunca ha sido únicamente *sujeto* activo de lo social – entendido como motor de representación y transformación- sino también *objeto* producido socialmente. Esto no significa únicamente que el arte se manifiesta en sus representaciones externas como síntoma de una realidad social, sino también, entre otras cosas, que su valoración como función crítica y performativa de lo social queda debilitada. La relación del arte con la sociedad, es de total interdependencia pero no de reciprocidad. Su eficacia está indudablemente a merced de los mecanismos discursivos y representacionales que rigen el orden social; sólo es eficaz si actúa *a la sombra*, consciente de su pertenencia a una determinada cultura visual y a sus mecanismos mass-mediáticos⁷. Por otra parte no cabe duda de que la pintura ya no es –si es que lo fue alguna vez- el modelizador visual primario del mundo, el constructor por antonomasia de formas de ver, o generador, como dice Nelson Goodman, de “maneras de hacer mundos”.

⁷ Esta interdependencia ha sido descrita pormenorizadamente por los Estudios Visuales y Culturales en EEUU. El mayor representante en España de esta corriente es probablemente José Luis Brea, editor y redactor de la revista *Estudios Visuales* editada por el CENDEAC, Murcia.

Si la pintura no refleja ni produce realidad como un gesto intencionado, sino que este gesto ya está preinscrito en el sujeto productor por sus condicionantes socio-históricos ¿podemos extraer algún valor crítico de su práctica, o sólo cabe considerarla a la luz de su condición de producto cultural, como cualquier otro objeto de consumo? Para esclarecer esta cuestión es necesario analizar previamente el escenario de recepción de las prácticas artísticas y las condiciones visuales del espectador contemporáneo. El *marco cultural* es el responsable de los hábitos de experiencia y lectura de lo visual y es necesario abordarlo desde dos aspectos fundamentales: el giro progresivo hacia una cultura de la imagen que se ha producido a lo largo del siglo XX –también llamado *giro visual*– y la estetización de la comunicación en nuestras sociedades.

3.1.2. Hiperconectividad y mimesis sin fin.

Dos factores entrelazados parecen decisivos en el proceso de estetización que afecta a las redes de información de nuestras sociedades: La hiperconectividad y la mimesis sin fin.

Para Paul Virilio las nuevas tecnologías han aportado ante todo la “velocidad absoluta” en las telecomunicaciones y los transportes principalmente. Abren la posibilidad de experimentar la lejanía en la inmediatez del presente. La barrera del tiempo encara nuestra historia actual, y esa velocidad absoluta supone la verdadera amenaza para el siglo XXI, una perspectiva de tiempo real que sustituye a la perspectiva del espacio que heredamos del renacimiento. Han modificado irremediabilmente nuestra experiencia del tiempo y del espacio. “Todo el problema de la realidad virtual es, esencialmente negar el *hic et nunc*, negar el “aquí” en beneficio del “ahora”⁸. Lo histórico, aquello que tiene una inscripción de causalidad en el tiempo, da paso a lo genérico del presente continuo. La pérdida de la historia como referente sobre la cual construir el pensamiento del presente da paso a la inmediatez de los acontecimientos, llamada “actualidad” o “*news*”. Con la emancipación del presente corremos el riesgo de perder el pasado y el futuro, lo cual es una amputación del “volumen del tiempo”. “El tiempo es volumen. No es solamente espacio-tiempo en el sentido de la relatividad. Es volumen y profundidad de sentido, y el advenimiento de un tiempo mundial único que va a eliminar la multiplicidad de los tiempos locales es una pérdida considerable de la geografía y de la historia.”⁹ Las noticias parecen repetirse día a día en un continuo sin reflexión, sin articulación de la historia. Esta situación provoca la amnesia del ciudadano, condenado sin saberlo a su nuevo papel de espectador pasivo del mundo.

La obsesión por el directo, se convierte en la “tiranía del tiempo real” que sofoca toda brizna de reflexión y sentido en la fascinación del presente continuo. Pero lo más perverso es que todo ocurre sin que ni siquiera se pueda reparar en dicha pérdida. El espectador sólo experimenta una sensación combinada de ubicuidad, poder y placer absoluto desde la seguridad del hogar. La reflexión del ciudadano acaba siendo sustituida por un acto reflejo: el reconocimiento de

⁸ Virilio, Paul: *El cibermundo, la política de lo peor*. Madrid. Cátedra. 2005. p.46

⁹ Virilio, P.: Op. cit. p. 80-81.

la imagen o noticia. En efecto, el simple reconocimiento es condición suficiente para crear la “actualidad”, porque la función de la información ya no es generar realidad histórica y reflexión crítica, sino mayor conectividad dentro de un grupo social. Se trata de “estar conectados” o “en red” a través de móviles, chats, sms, correos electrónicos, compartiendo información de cualquier tipo sin que está sufra la más mínima transformación, sin que sea realmente digerida. No decir nada, sino simplemente mostrar que estamos ahí, que pertenecemos al grupo, y para ello sólo necesitamos compartir las “news” que configuran nuestro presente, no importa que se trate de ocio, problemas medioambientales, sucesos, acontecimientos políticos o la vida de los famosos, todo se iguala en las “news”, todo se reduce a simples datos para compartir, unos más preocupantes, otros más divertidos, eso es todo. “Si no estás conectado te quedas fuera”, “Si no lo cuentas como sabes que ha sucedido”, así rezan algunos eslóganes publicitarios de móviles y otras tecnologías de red. Para hacerlo real tienes que compartirlo, porque la noción de *real* no es ya aquello que *nos* ocurre, que nos afecta, sino todo aquello que puede ser transmitido. Esta transformación de los modos de comunicación sacude el mismo orden de la verdad de lo real, desplazándolo a un segundo plano. La información ya no requiere ser verificada y contrastada para ser valorada, no necesita ser relacionada con su referente real. Basta que sea adecuada para garantizar su eficaz comunicación de modo que su transmisión rentabilice nuestra adhesión al grupo.

La inscripción en el tiempo social como presente continuo requiere una alta capacidad de ingestión -aunque no necesariamente de digestión- por parte de los telespectadores. La sobreabundancia visual a la que está sometido le conduce a la “boulimia visual” pero sin el vomitorio que le devolvería, aunque sólo fuese por un instante, a lo real de su propio vómito¹⁰. La capacidad de discriminación y selección de la información para su procesamiento se está deteriorando. Ya no seleccionamos y jerarquizamos los datos para producir sentido, sino para alcanzar un alto grado de conectividad con algún grupo humano según el nuevo modelo de comunicación que estamos describiendo.

El hiper-desarrollo de los medios de comunicación ha creado redes capilares de difusión y mediatización permanente de las imágenes a través de un presente continuo retransmitido en directo (véase CNN, Reuters, BBC, etc.). La noticia en tiempo real ofrece una ilusión fantasmagórica de “realidad objetiva”, ya que nada parece mediar entre ella y los acontecimientos, todo es transparente y cristalino tras la pantalla, todo acontece “literalmente” ante nuestros ojos. Es indudable que este poderoso mecanismo visual nos sitúa ante un nuevo régimen escópico que sacraliza las imágenes y blinda los discursos interpretativos que estas sustentan de todo cuestionamiento y duda.

La televisión, Internet, la telefonía móvil, los navegadores con GPS son algunas de las tecnologías que nos mantienen en un estado de tránsito, permanentemente “conectados”. Los medios de

¹⁰ Miguel Ángel Hernández-Navarro ha tratado el tema del vomitorio como contrapartida perdida al exceso de visualidad. Hernández-Navarro, Miguel Ángel: *La so(m)bra de lo real: El arte como vomitorio*. Valencia. Diputación de Valencia. Institutió Alfons de Magnànim. 2006.

comunicación no median entre sujetos y realidad, ofreciéndonos una versión de aquella, sino que producen directamente la realidad. “Si no está en los medios, no existe” escribía Guy Debord en *La sociedad del espectáculo*¹¹. La realidad a la que nos referimos en nuestras conversaciones ya no está en lo que vivimos sino en los medios. Lo que vivimos siempre está bajo la sospecha del engaño. Esta sustitución referencial sólo es posible gracias a este contexto de “todo ficcional” analizado por Marc Augé que sitúa a la televisión como elemento clave de este mecanismo debido a su presencia en la intimidad de la vida diaria, pero fundamentalmente a su capacidad de “ficcionalización” total, igualando acontecimientos de distinta naturaleza en un continuo e insidioso torrente de imágenes donde “[...] ya no es la ficción la que imita la realidad sino que es lo real lo que reproduce la ficción”¹². Estamos expuestos pues a una colonización de la mirada inducida por la puesta en escena de la información como “realidad objetiva” y por la temporalidad e instantaneidad del montaje tele-visual que construyen un nuevo conocimiento de los acontecimientos. Este nuevo régimen de lo visual es el auténtico modelizador primario del mundo para las masas. No cabe duda de que las tecnologías de visualidad mass mediáticas han destronado al arte como generador de nuevas formas de ver, generando la imagen del mundo que más beneficios económicos aporta.

Mientras que lo estético en la obra de arte moderna era una remisión a sí misma en su naturaleza única e irrepetible, la cadencia y repetición incesante de las imágenes mediáticas es estetizante como circularidad sin fin de la comunicación, como forma de estar en el mundo. En definitiva como una forma degenerada de la autorreferencialidad. La singularidad de la obra era el señuelo que nos permitía distinguir una desviación productiva en el lenguaje natural. Por el contrario, la autorreferencialidad en la cultura visual es paralizante, consolidando la estandarización del lenguaje como la forma *natural* de este.

Para M. Belén Sáez de Ibarra,

“[...] los diagnósticos y análisis de la vida contemporánea parecen confluír en la idea de un sistema, de un orden que es esencialmente artístico. Cuyo fetiche, y su mercancía más valiosa, es el lenguaje mismo, la comunicabilidad humana.”¹³

En este sentido, el espectáculo como forma de vida social predominante, no sería un producto del desarrollo tecnológico, ni de la industria de las telecomunicaciones, sino el resultado de la inflación de la comunicabilidad y de su mercantilización en todos los sectores de la vida, o en palabras de Sáez de Ibarra, “de la mercantilización de la potencia lingüística del hombre”.

Esta hipercomunicabilidad se presenta, como decíamos, como una esfera autónoma y autorreferencial. Su actividad consiste en generar siempre mayor comunicabilidad – o, mejor dicho, conectividad – aunque ya no pueda revelar ni decir nada.

¹¹ Debord, Guy: *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-Textos. 2000.

¹² Augé, Marc: *La guerra de los sueños. Ejercicios de etno-ficción*. Barcelona. Gedisa. 1998. p. 141.

¹³ Sáez de Ibarra, M. Belén: “Dolores del espectáculo. El modelo artístico de la producción social contemporánea: Un nuevo valor productivo del capitalismo avanzado”. *Estudios Visuales* nº 4. Diciembre 2006. p. 105.

“Quizá sea éste el efecto más perverso del espectáculo, deja al hombre incomunicado en el espurio del fetiche en que se ha convertido la comunicabilidad misma.”¹⁴

O como dice el propio Agamben:

“Lo que impide la comunicación es la comunicabilidad misma; los hombres están separados por lo que les une.”¹⁵

Se trata entonces de adquirir, ya no capacidad de comunicar contenidos para su posterior procesamiento, sino simples *competencias lingüísticas y comunicativas* como un nuevo valor social, necesarias para pertenecer al parque humano de los “privilegiados de este mundo” sin necesidad de ostentar sus riquezas (lo cual sería “pornográfico” ante otra realidad de exclusión y pobreza perfectamente mediatizada o reconocible). Estas competencias garantizan la in-corporación de los individuos al sistema a la vez que éste se dota de una poderosa maquinaria de autovalidación. Todos deseamos pertenecer al “mejor de los mundos posibles”. Todos garantizamos nuestra adhesión al permanecer hiperconectados.

Nuestras sociedades están sometidas a un proceso de estetización como efecto de la autorreferencialidad sin fin de sus medios de comunicación. Sin embargo este proceso no aporta ningún tipo de plusvalía política, entendida como la aportación de alguna alternativa o crítica, como ocurría con el arte moderno y su desautomatización del lenguaje natural. La comunicabilidad no produce ningún tipo de performatividad, ni de efectividad crítica sobre sí misma, sino, al contrario, la amnesia y docilidad como estado psicológico del sujeto contemporáneo. Los medios de comunicación nos presentan un tumulto de hechos acontecidos y no intencionados, frente a los que permanecemos impotentes, “a la dictadura de los medios de comunicación le gustan los ciudadanos horrorizados e impotentes”.¹⁶

3.1.3. La pintura como acontecimiento

Mientras la sociedad se estetiza, el arte y la pintura en particular tiende a funcionar como un *suceso mediático*, un dato informativo inocuo. Por muy bien intencionado, crítico o reivindicativo que sea el artista, en muchas ocasiones, sus realizaciones no tienen ningún tipo de repercusión en el público, salvo la de consolidar el consumo estetizante de los productos artísticos. ¿Qué está ocurriendo? La pintura, como cualquier otra práctica cultural está sometida a los nuevos hábitos de recepción y de comunicación a los que nos referíamos en el apartado anterior: el público del arte también se vale de sus estandarizadas *competencias lingüísticas y comunicativas* para “leer” el

¹⁴ Sáez de Ibarra, M. Belén. Op. Cit. p. 105.

¹⁵ Agamben, Giorgio: *Medios sin fin. Notas sobre política*. Valencia. Pre-textos. 2001. Citado en M. Belén Sáez de Ibarra, “Dolores del espectáculo. El modelo artístico de la producción social contemporánea: Un nuevo valor productivo del capitalismo avanzado”. *Estudios Visuales* nº 4. Diciembre 2006. p. 105.

¹⁶ Giorgio Agamben: *Homo Sacer. El poder soberano y la nuda vida*. Valencia. Pre-Textos. 1998.

arte, aunque sepa que la pintura se sitúa en un eslabón superior de la escala cultural. Al público, en general, le basta con saber que el valor de cambio del arte (como transacción económica) es superior al de otras mercancías para poder deleitarse sin remordimientos con sus cualidades estéticas. El desconocimiento de su sentido (intencional) o función (extensional) no suele ser un problema para su consumo. La creencia en un significado oculto y misterioso (que no es necesario desvelar) puede llegar a ser una plusvalía mercantil. En definitiva el arte tampoco escapa a los mecanismos de autovalidación del entramado cultural.

En este sentido la posibilidad de una “arte político” destinado a un público en general es un espejismo. Su ineficacia es consecuencia de la disolución del propio sentido de lo político en su interpretación moderna, entendido como un acto de reivindicación o de denuncia para asegurar la emancipación social. Toda acción subversiva es inmediatamente contestada por el sistema capitalista que asimila y legitima todas las prácticas como un gesto autocrítico, pareciendo garantizar así la total libertad de expresión en su seno. El nuevo orden social del “capitalismo de ficción”, según la expresión de Vicente Verdú, aspira a ostentar su vehemente pretensión a ser una máquina de inclusiones en una sociedad sin clases, sin racismo ni discriminación de género, dónde todas las voces puedan expresarse, por más que al mismo tiempo se establecen nuevas jerarquías y discriminaciones. Todas las voces pueden ser emitidas pero sin posibilidad de ser oídas activamente, sin posibilidad de convertirse en motor de cambio, ya que la comunicación ha sido reducida a mera comunicabilidad. Todas tienen cabida en el sistema que las incorpora en su estructura sin que esta se vea afectada. Con este mecanismo de asimilación total el capitalismo asegura la autoridad indiscutible del nuevo orden social.

Para Piedad Solans el arte, si quiere subsistir en las sociedades neoliberales, tiene que primeramente reconvertirse en la “marca” Arte para lograr legitimación social y mediática de su existencia, tiene en definitiva que realizarse como un producto más, pero con una función “política” específica. Frente al vacío ético de las prácticas del capitalismo –mecanismos de vigilancia, consumo, créditos, oferta y demanda, publicidad, etc.– al Arte se le reserva la función de plantear una *moral* políticamente correcta. En contradicción con su ínfima efectividad política, sobre la marca Arte reposa parte de la legitimidad ética de las políticas del sistema. Se inserta en las estructuras para fluctuar en una ambigüedad sin riesgo, en un nivel casi decorativo.

“Una política que –dado el carácter de inutilidad del arte– no pasa al plano público más que a través de la exposición en los centros adecuados para ello y mediante la imagen de las grandes industrias mediáticas e institucionales y unas políticas de inserción o exclusión. La marca Arte existe para demostrar que las democracias y el capitalismo neoliberal permiten y garantizan la libertad de expresión y aceptan todos los excesos simbólicos en el plano de lo artístico –aunque no en el de la realidad–.”¹⁷

¹⁷ Solans, Piedad: “Las máscaras de la mercancía” en la revista *Lápiz* nº 221, p. 51.

En este sentido el arte llamado “político”, por muy radical que sea su crítica, en cuanto entra a formar parte del entramado cultural contribuye por partida doble a la estabilidad del orden imperante: como garante de una supuesta libertad de expresión y como retórica comunicativa improductiva.

Para el sujeto-espectador de la tele-visión la información se convierte en *suceso*, un nuevo paradigma cognoscitivo del mundo. Las nuevas tecnologías de la visualidad imponen una domesticación de los cuerpos por los medios, una aceptación dócil, ya que requieren una continua y extenuante adaptación, sin dejar lugar a otras alternativas ni a la crítica.

En este sentido J. Habermas advierte que las democracias contemporáneas tienden a subordinar el control social a la funcionalidad técnica, es decir, no hacen del control una finalidad en sí misma, sino se preocupan de él sólo cuando una ausencia de control puede poner en peligro el sometimiento a la técnica. Por eso las democracias contemporáneas permiten múltiples espacios donde puede haber actos y situaciones de libertad, sin funcionalidad alguna, pero que tampoco son contra-funcionales, como pueden ser los escenarios del arte. Cualquier actividad estaría pues sometida a una autoexigencia de adaptación, una suerte de imperativo interno que pretende proveer de sentido todas sus actividades. Estado y sociedad civil ya no buscan finalidades distintas, sino que ambos exigen la valorización del capital mediante medios tecnológicos¹⁸.

El principal medio para valorizar el capital es la adaptación de las personas a la tecnología. Esta adaptación no consiste sólo en adquirir cierto tipo de habilidades o saber hacer cierto tipo de cálculos, sino también en adquirir cierto lenguaje, actitudes y comportamientos sociales que aseguren la ausencia de conflictos laborales, sociales y políticos. En un primer momento, el principal de los comportamientos buscados es el limitar los deseos a los fines alcanzables con los medios disponibles. La limitación del deseo no se logra mediante la represión policial, salvo esporádicas situaciones de crisis, sino mediante una educación, continua desde la infancia¹⁹.

Sometidos los cuerpos al nuevo paradigma espacio-temporal de la experiencia tele-visual ni siquiera la pintura, a pesar de toda su tradición en el campo de la representación y la interpretación, tiene reales opciones de presentar alternativas efectivas. La pintura, en su fase de recepción por lo menos, también acaba acatando la lógica cognoscitiva del *suceso* tele-visivo, algo que acontece allí y ahora, que tiene fecha de caducidad y que se sucede a sí-mismo -de ahí la facilidad de la industria cultural en convertirla en acontecimiento masivo como parte del espectáculo total. La pintura se muda en acontecimiento.

Este régimen escópico, que afecta a toda la visualidad en mayor o menor medida, tiene su modelo constitutivo en la imagen mediática. Las imágenes a medida que son reproducidas pierden en

¹⁸ Habermas, Jürgen: *Teoría y Praxis*. Madrid: Ténos. 1990.

¹⁹ Sobre la necesaria adaptación a la tecnología en la sociedad tardocapitalista, consultar Neira, Hernán: “Lo público, lo privado y lo doméstico en el capitalismo tardío”, en *La ciudad y las palabras*. Santiago de Chile. Editorial Universitaria. 2003.

capacidad mediadora y ganan en capacidad mediatizadora que construye realidades estándares. Truecan el conocimiento por el re-conocimiento incesante. Además producen adicción. Se las busca ya no como referente a algo, sino por el placer inmediato que destilan. La fascinación por las imágenes, según Baudrillard estaría en su capacidad de corromper la realidad,

“[...] lo que fascina a todo el mundo, es la corrupción de los signos, es que la realidad, en todo lugar y en todo momento, esté corrompida por los signos, [...] porque la perversión de la realidad, la distorsión espectacular de los hechos y las representaciones, el triunfo de la simulación es fascinante como una catástrofe; y lo es, en efecto, es una desviación vertiginosa de todos los efectos del sentido.”²⁰

La maquinaria mediática, o máquina mimética según la expresión de Adolfo Montejo, se mueve en su circularidad. “El horizonte estético de la máquina mimética se reduce a géneros, técnicas, funciones, a un sistema de aprehensión, de reconocimiento en lugar de conocimiento. Busca un modo estético que se adapte a su orden totalitario, monopolizador, regulado por sutiles categorías”. Es “como un conocimiento funcional, ajeno a los trasfondos”²¹. El sentido no es interpretado o inferido sino que se produce por osmosis, el público queda eximido de pensar por cuenta propia. El imaginario se construye por inercia. En este sentido la máquina mimética se aleja de lo que la estética nos enseñó sobre la mimesis, ese desvío de la copia exacta de la realidad exterior. Su peligro civilizatorio es precisamente su consentimiento a las representaciones ya existente, su aplauso, su servidumbre, el conocimiento hipotecado a la tranquilidad del *consenso*.

Desde el momento en que el sentido de la pintura está sobredeterminado por sus contextos de recepción, la representación pictórica pasa de ser *lenguaje* a convertirse en “imagen disponible” y se comporta como tal, se expone a una pérdida de su potencial reflexivo, crítico y subversivo.²² Cabe entonces preguntarse si la pintura puede resistirse a la tiranía de la maquinaria mediática, a su reducción a simple conectividad. Asistimos al vaciamiento del lenguaje visual en general, y esto no se debe a una supuesta frivolidad o banalidad del contenido de las imágenes, sino a nuestra incapacidad de producirlas y experimentarlas en el contexto de la sociedad estetizada.

Más que generar objetos o imágenes novedosas el arte debe trabajar en la producción de herramientas para dotarnos de cierta autonomía en la construcción de la mirada: Producir actos de ver que apelan al sentido, que trabajan con la memoria, que ejercen nuestra capacidad crítica sobre la “normalidad” visual, que reclaman nuestro derecho a autodeterminarnos como sujetos.

²⁰ Baudrillard, Jean: *Car l'illusion ne s'oppose à la réalité*. París: Descartes & Cie, 1998. p. 45. (traducción propia)

²¹ Montejo, Adolfo: “La máquina mimética”, en *Lápiz* n° 30/231, p.146.

²² Susan Buck-Morss, por ejemplo, ha desarrollado uno de los discursos mejor articulados y sugerentes sobre el nuevo estatus de la imagen. Considera que “El mundo-imagen es la superficie de la globalización. Es nuestro mundo compartido. Empobrecida, oscura, superficial, esta *imagen-superficie* es toda nuestra experiencia compartida. No compartimos el mundo de otro modo. El objetivo no es alcanzar lo que está *bajo* la superficie de la imagen sino ampliarla, enriquecerla, darle definición, tiempo. En este punto emerge una *nueva cultura*” Buck-Morss, Susan: “Estudios visuales e imaginación global”, en Brea, José Luís (ed): *Estudios Visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: Akal. 2005. p. 145.

Pero este programa no puede darse al margen de la cultura visual. El arte vive de esa tensión, toda actividad artística tiene el sino de reconocerla y reaccionar en consecuencia. Si no lo hace la industria cultural será la encargada de atribuirle el lugar que le corresponde en el engranaje mediático. Si no lo hace se convierte automáticamente en cómplice del sistema –hacerlo tampoco significa que tenga que trabajar a la contra, sino críticamente. Tal y como apunta Piedad Solans, “no se ha reflexionado suficientemente, a nivel público, sobre la carencia de límites del capitalismo con respecto a las imágenes, su frívola y violenta manipulación con el único fin de la explotación del deseo y el control del consumo, el ocio y la información, creando las condiciones para existan y se propaguen consignas de vida, cultos y mitos que se solapan y confunden con sus dobles más siniestros”²³. El arte debe reaccionar a esta inflación visual, debe ser el desencadenante de una nueva ecología de las imágenes, y para eso valen todo tipo de interferencias, disonancias o ruidos.

3.1.4. El signo disuelto en la hipercomunicabilidad del arte

Ya en los años 60 del siglo XX, algunos artistas acentuaron la crisis de la representación al extenderla también al arte al advertir la imposibilidad de significación autónoma de la pintura en un contexto de convivencia entre mercado e institución. Así para Broodthaers, por ejemplo, el contexto de la obra es un campo ficticio, gobernado por convenciones de uso que no tienen ningún fundamento ontológico y que se basa en argumentos de autoridad que el artista podrá eludir libremente. La obra, como objeto de intercambio económico y simbólico, está sometida a las operaciones autoritarias del lenguaje, sin función semántica por sí misma. Broodthaers adopta la concepción de un vacío central que libera al objeto de toda sujeción y de toda convención: lo utiliza, en definitiva, como una “palabra cero”. Todos los objetos de sus instalaciones parecen rebotar los unos contra los otros, como en una “cámara de ecos” cuya finalidad es un juego autorreferencial de resonancias infinitas. Esta dilución del mensaje, se traduce en su obra por la multiplicidad de lecturas propuestas, todas ellas escurridizas, simultáneas y superpuestas. En ningún momento queda la obra “clausurada”, determinada por un sentido originario o por las intenciones del artista sino que, al contrario, se pone de manifiesto su total volatilidad de sentido, a merced de cualquier fijación discursiva autoritaria. Las imágenes-objeto de sus obras han dejado de significar por sí-mismas, se han petrificado en el *fetichismo del significante* a la vez que nos muestran los condicionantes autoritarios que las hacen posible.

Este y otros artistas dejaron claro que toda estructura semiótica, incluido el arte, es una estructura de poder, recordándonos el principio foucaultiano que describe cualquier enunciado como un figura de autoridad. En definitiva, más que las intenciones o actos voluntarios del autor, son los condicionantes históricos e institucionales los que confieren artisticidad y poder simbólico. Estos condicionantes, en realidad, sustentan la supuesta “evidencia” del enunciado artístico. Lo cual compromete definitivamente la recepción fenomenológica y directa del significado.

²³ Solans, Piedad: “El espectáculo de las imágenes”, en *Lápiz* nº 178, p.18.

La disolución del signo afecta a todos los ámbitos de la sociedad, potenciando, la pérdida de producción de sentido como un efecto de hiperconectividad. Sólo desde la toma de consciencia de estos mecanismos puede entenderse que el arte crítico recondujese sus objetivos desde la crítica ideológica hacia el desmantelamiento de la construcción del sentido como algo dado, evidente o natural. En los 90 aparecen nuevas prácticas y nuevas estrategias artísticas, ocupadas en los fundamentos organizadores del orden social, las políticas de identidad individual y colectiva, los debates de género y postcoloniales, las micropolíticas de lo cotidiano o las prácticas de comunicación en la cultura visual que se hacen cargo de esta nueva actitud. Ante este nuevo panorama, la pintura parece no poder estar a la altura y tener que resignarse a permanecer al margen de estas nuevas prácticas de deconstrucción del sentido de las instancias del poder. En un primer momento, su lenguaje parece demasiado anquilosado en estructuras institucionales como para poder operar desde la criticidad. En el próximo apartado intentaremos mostrar la inexactitud de esta afirmación.

3.1.5. La sospecha vacilante de la pintura

“No lo entiendo, algo ocurre”. En cuanto logro, con mi práctica, esquivar mi razón, desafiar la intención o teleología de la obra, es decir su trabajo en el consenso como manifestación o ilustración de algún discurso vigente, entonces tengo la certeza de que algo está ocurriendo desde el ámbito específico e irreductible del arte.

Si queremos evitar las trampas del arte político la experiencia del nuevo arte crítico debe nutrirse de la contradicción y desamparo del autor en la fase de producción. Lejos queda el “¡Ya está!” afirmativo como respuesta persuasiva a un problema planteado o como ilustración plástica del pensamiento conceptual, lejos también la pregunta incisiva, la duda racional y sistemática como método de trabajo. Sólo queda el gesto vacilante de quién arroja una sospecha desde la impugnación de sus propios medios, de quién pregunta desdiciéndose, de quién pone en crisis lo ajeno a la vez que lo propio. Generar duda en los regímenes de experiencia es la última parcela específica y diferenciada del arte. Lo que Jacques Rancière llama el trabajo en el disenso.

“Lo que entiendo por disenso en general no es el conflicto de las ideas o de los sentimientos. Es el conflicto de diversos regímenes de sensibilidad”²⁴.

Para este autor el trabajo del arte es un trabajo en la ficción para “cambiar los marcos y las escalas de lo que es visible y decible”, par producir “rupturas en el tejido sensible de las percepciones y en la dinámica de las reacciones”. Pero advierte inmediatamente después que este trabajo no es causal, ya que no existe relación de continuidad entre la intencionalidad de un autor, comprensión intelectual y movilización política, sino que sólo podemos contar con el desconcierto que nos

²⁴ Rancière, Jacques: “Estética y política: las paradojas del arte político” (Traducción Daniel Lupión). En Larrañaga, Josu y Polanco, Aurora (eds.): *Las imágenes del arte, todavía*. Cuenca. Diputación Provincial de Cuenca. 2007. p. 30.

produce la suspensión de lo estético, es decir precisamente la ausencia de dicha cadena de causalidad. De ahí también que no podamos volver a un arte crítico o político tal y como lo entendíamos hace dos o tres décadas ya que existe una dislocación entre sus fines y sus formas reales de operatividad: hoy en día la toma de consciencia de una determinada visión del mundo no provoca una voluntad de participar en su transformación.

“Estos dispositivos siguen ocupando nuestras galerías y museos, acompañados de una retórica que pretende hacernos descubrir el poder de la mercancía, el reino del espectáculo o la pornografía del poder. Así como nadie en este mundo es lo bastante distraído como para necesitar que se le señale, el mecanismo gira sobre sí mismo y juega de la indecisión misma de su dispositivo. Una misma exposición puede así haber sido presentada en Estados Unidos bajo un título *soft-pop* “Let’s entertain” y en Francia bajo un título situacionista *hard* “Más allá del espectáculo”²⁵.

Esta volatilidad del sentido va acompañada de una ineficacia política que convierte estas prácticas en cómplices del consenso de nuestras sociedades.

Para Rancière La palabra consenso significa mucho más que el acuerdo entre los partidos parlamentarios de derecha e izquierda sobre los grandes temas que afectan a una nación.

“El consenso significa el acuerdo entre sentido y sentido, es decir, entre un modo de representación sensible y un régimen de interpretación de sus signos. Significa que, sean cuales sean nuestras divergencias de ideas y aspiraciones, percibimos las mismas cosas y les damos el mismo significado. Entendido como lógica de gobierno, el consenso nos dice que existen diferencias de intereses, de valores y de aspiraciones en nuestra población. Sin embargo existe una realidad objetiva cuya lógica se impone a todos por igual y que coloca a todos ante los mismos problemas. [...] Con este panorama la evidencia de la lucha contra la dominación capitalista mundial que apoyaba tanto formas del arte crítico como de conflicto artístico se desvanece.”²⁶

En estas condiciones la colisión de elementos heterogéneos que se proponía el arte crítico no encuentra en el consenso generalizado un marco favorable para su experiencia, “no encuentra ya su analogía en el choque político de mundos sensibles opuestos”²⁷.

Si el escenario del arte político que estamos esbozando en este artículo parece del todo inoperante es porque lo estamos considerando desde la perspectiva moderna de la emancipación y la transformación social en la cultura de masas. Su ineficacia está directamente asociada a la capacidad del público de experimentar críticamente el arte, es decir a su incapacidad de salir de un régimen de experiencia dado. La facultad de pasar de un régimen de experiencia de lo sensible

²⁵ Rancière, J. Op. cit. p. 37.

²⁶ *Ibidem*. p. 36.

²⁷ *Ibidem*. p. 36.

a otro es precisamente la que ha quedado irremediabilmente dañada por el advenimiento de las sociedades de la hiperconectividad. Nunca la máxima accesibilidad a la información había sido tan antidemocrática, en el sentido de trabajar a favor del consenso sobre lo ya existente y de su incapacidad para producir diferendo crítico. Más democracia no es sólo más participación e interactividad, sino también mayor posibilidad de intervenir en la construcción de los sentidos del mundo.

Ahora bien, a una escala muchísimo más humilde, podemos afirmar que determinadas prácticas artísticas, conscientes de su condición de sometimiento a la cultura visual imperante, siguen generando diferendo crítico. No se trata ya de elitismos sino de potenciar pequeños islotes de resistencia donde micropúblicos tienen una predisposición abierta a la experiencia crítica del arte, es decir a penetrar en nuevos regímenes de experiencia.

“Un arte crítico tiene menos de un arte que revela las formas del poder que de un arte que modifica las líneas divisorias existentes entre los regímenes de representación sensibles, por ejemplo situando en el régimen de la ficción declarada de las palabras y de las imágenes situaciones que el régimen dominante de la información nos presenta como único registro de lo real. El sentido primero de “crítica” significa: aquello que se refiere a la separación, a la discriminación. El arte crítico es aquel que sitúa la separación en el tejido consensual de lo real (...)”²⁸.

El arte en este sentido no es más que una contribución, un impulso a un movimiento que ya estaba en marcha, que ya estaba generando pensamiento alternativo desde otros ámbitos del conocimiento. No es, como se suele pensar, un activador de consciencias por sí mismo y a priori, sino que requiere un contexto favorable. El arte es ante todo un *dispositivo relacional* que trabaja con los discursos culturales en vigor, poniéndolos en tensión. Por esa misma razón los efectos performativos del arte suelen ser otros discursos que tratan de acoplársele, en un intento de rellenar el vacío racional que produce. La función del arte es entonces desafiar los discursos que cubren la retina, dislocando la mirada, convocando una y otra vez la palabra en un intento siempre frustrado de redefinir la mirada. A ese estímulo del arte podríamos llamarle “suplemento”, usando la terminología de Deleuze, algo que va más allá de la ilusión de una relación uno-a-uno entre el mundo y la representación. Un suplemento incómodo que no se deja reducir a ninguna lógica de la mirada.

En este sentido ¿qué otro medio ha mostrado y asumido más que la pintura su insuficiencia como práctica política directa, como efecto que no se puede garantizar? Esta circunstancia que hace unos años era señal de su ineficacia crítica y de su rendición a las lógicas de mercado es ahora la condición mínima de cualquier arte que se quiera verdaderamente político; un arte que asume los límites propios de su práctica y que se niega a controlar y anticipar su efecto, que tiene en cuenta la separación estética con la que puede producir efectos. Desde su producción

²⁸ *Ibidem.* p. 41.

la pintura puede funcionar como un táctica coyuntural y puede ejercerse como una agresión de la mirada –empezando por la del propio artista–, un no discurrir por los senderos seguros en los que se fija a los discursos. La necesidad de lo coyuntural radica en el desafío permanente de una mirada que tiene una fuerte capacidad de asimilación. La indeterminación, la sospecha de lo existente desde la vacilación de su propio decir, es lo que provee a la práctica pictórica contemporánea de un verdadero potencial de puesta en crisis de la mirada.

La pintura sólo puede trabajar desde la lógica del acontecimiento y de su comunicabilidad -a la que ella misma está sometida- para tratar de generar un desplazamiento, un extrañamiento de su aparente naturalidad. Pero su eficacia no está sujeta al acierto de su estrategia sino a la suspensión del análisis y la reflexión, a la introducción de la duda sobre su propio método, sobre el acto de voluntad soberano (de aquel que quiere entender o preguntar o decir), sobre nuestra propia capacidad hermenéutica sobre el mundo. Pintar como una agresión a nuestra propia mirada, arrojando en todo momento la sospecha de la validez y legitimidad del mismo proceso del mostrar.

3.2 GIRO VISUAL: EL ARTE COMO IMAGEN

3.2.1. Dos vías, un enfoque

Hasta ahora hemos defendido la posibilidad de enfocar el análisis de la significación en arte desde dos vías de estudio que corresponden a dos corrientes teóricas que suelen viajar en paralelo debido a sus diferencias epistemológicas. Desde el enfoque “meta-artístico” que hemos adoptado, consideramos que es necesario y urgente, a pesar de su aparente incompatibilidad, enfocar le análisis desde ambas vías a la vez, ya que sólo así se harán visibles los puntos de fricción del arte con la cultura visual. Por ello debemos seguir preguntándonos sobre:

A) La forma en que experimentamos lo visual, sus más que probables carencias por ser una experiencia sesgada, parcial, superficial, manipulada por el contexto textual. Esta cuestión sólo puede plantearse con los instrumentos propios de aquellas teorías que entienden el arte como un *medio de comunicación intencional*, formulando preguntas de orden estructural y semiótico.

B) Los intereses culturales y la ideología que se ponen de manifiesto en la relación imagen-discurso. Estas cuestiones deben plantearse con los instrumentos propios de aquellas teorías que consideran al arte como *síntoma cultural*, formulando preguntas de orden epistemológico-ideológico para tratar de comprender los modelos visuales sobre los que se asientan las sociedades occidentales.

A pesar de que A y B parecen excluirse mutuamente, ya que A) plantea la posibilidad de mejorar nuestra comprensión de los mecanismos comunicativos de lo visual y por lo tanto nuestras competencias sobre ellos, y B) plantea el condicionamiento cultural de nuestra relación con lo visual (nosotros mismos seríamos productos de esta cultura), este enfoque es posible mientras no se trate de generar respuestas definitivas, mientras que el propósito de la teoría sea señalar puntos de fricción o simplemente colaborar con la perturbación del arte.

Sostenemos que ambas cuestiones se dan efectivamente en una dimensión que supera los modelos epistemológicos y logocéntricos de conocimiento de que disponemos. No se trata de dotarnos de modelos más eficientes que abarquen esas dos dimensiones, sino de tratar de formular las preguntas desde la resignación de esa doble dimensión inabarcable teóricamente.

3.2.2. Estudios Visuales y Teoría Crítica

Pensar el sentido del arte hoy supone reflexionar sobre sus *usos* o, dicho de otro modo, su función y significación social. El sentido de cada obra sólo puede interpretarse dentro de un marco

más amplio que entiende la actividad artística como un *síntoma cultural*: una actividad que responde a un rol social, generalmente determinado o previsible. Este tal vez sea el mayor reto del arte. Lejos de integrarse en los discursos institucionales del arte oficial, cuyos mecanismos y significados ya están definidos y controlados, la función actual del arte contemporáneo debe eludir las trampas del consenso social para poder cumplir con su papel crítico fundamental: *revisar el agenciamiento de la sociedad en la visualidad*. El arte crítico muestra como los diversos regímenes de organización política¹ afectan al sujeto en su *construcción visual de lo social*, y por ende en su *construcción visual identitaria*.²

Con similares objetivos metodológicos se presenta el programa de los Estudios Visuales - correlato desde los aspectos de la visualidad a los Estudios Culturales aparecidos en los años ochenta del siglo XX en Estados Unidos. Sin embargo dicho campo de estudio no considera el arte como un régimen específico dentro de la visualidad, sino que entiende las producciones artísticas como meras producciones visuales, al mismo *nivel* que las imágenes mediáticas. Lo cual supone pasar de poner el acento en la naturaleza de los lenguajes -su diferenciación, su especificidad- a ponerlo únicamente en sus usos y contextos. O, dicho de otro modo, pasar del predominio teórico del giro lingüístico al del giro visual.

Estos “nuevos” estudios, con pretensión de transversalidad disciplinar, no parecen percatarse de que el arte, a lo largo de todo el siglo XX, está repleto de prácticas que han trabajado en el mismo sentido que ellos están planteando ahora, entre las que destacamos, por supuesto, el meta-arte practicado por Broodthaers. Además, tal y como señala Simón Marchán en su respuesta europea a los Estudios Visuales³, en algunos países como Francia o Alemania, hace tiempo que se practican estudios horizontales sobre la cultura, y sobre la producción visual en particular.

El ámbito de la deconstrucción y crítica de la cultura visual no es patrimonio únicamente de la teoría, aunque esta se denomine “Cultura Visual” o “Estudios Visuales”. Es cierto que las prácticas artísticas sólo logran un grado de criticidad cuando están imbricadas dentro de un determinado pensamiento crítico y que éste suele materializarse en teorías y textos. Esta conexión es la base imprescindible para construir un horizonte de *independencia crítica* (s.f. 3.3.) en el pensamiento artístico contemporáneo. Pero la experiencia estética nunca es equivalente o sustituible por el texto crítico, ambos tienen modos y competencias específicas aunque trabajen en la misma dirección. Ambos, trabajan con la misma idea de episteme de lo visible que, según Foucault, propone engranar lo que es visible (como lo que es pensable y cognoscible) con los

¹ Más que las políticas “visibles”, como aquellas gestionadas por las instituciones, la educación, la sanidad, etc., se trata de políticas identitarias que pueden difundirse a través de los discursos y medios más diversos: el discurso social de lo normal, del género, del “otro”, etc. se vehiculan por los mass media, la globalización económica, etc.

² Estas construcciones han sido tratadas por distintos autores: las disciplinas del cuerpo a través de la vigilancia y el castigo por Foucault, o los regímenes escópicos y lingüísticos que administran el deseo, la sexualidad, las relaciones con el otro, en Lacan o Levinas, por ejemplo.

³ Marchán, Simón: “Las artes ante la cultura visual. Notas para una genealogía en la penumbra”, en Brea, José Luís (ed): *Estudios Visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: Akal. 2005. p.89.

elementos que constituyen la arquitectura de un orden del discurso dado, o episteme. Esa sería la forma de practicar una revulsiva arqueología de la visualidad, y podría ser la forma de abordar teóricamente el juego que plantea el arte crítico, deconstruyendo su relación con el tejido social en el que se inserta.

A estas alturas nadie pone ya en entredicho la necesaria interrelación de las obras de arte con el orden de los discursos para pensar el arte en términos de *sentido*. Mucho más delicado es determinar criterios teóricos para evaluar la pertinencia de dicho sentido en un contexto determinado, y, si cabe, más espinosa aún es la cuestión de su efectiva capacidad crítica. Estas son cuestiones enfrentadas en los planteamientos de los Estudios Visuales norteamericanos y la Teoría Crítica europea. Esta última corriente, entre cuyos más destacados representantes están los teóricos pertenecientes al ámbito intelectual de la revista *October* (Hal Foster, Rosalind Krauss, Benjamín Buchloh, Yves Alain Bois, etc.), mantiene, de forma rotunda, que los criterios teóricos deben evaluar la capacidad crítica de las obras, a pesar del riesgo de ser ellos mismos deconstruidos como objetos ideológicamente cargados. Sin embargo, para los teóricos de los Estudios Visuales esta postura apela, por un lado, a un *orden disciplinario* decadente de la teoría estética que se mueve sólo en su área de competencias y sus rígidas disciplinas y, por otro lado, a la *autonomía* del arte de la que ya se demostró su debilidad en la crisis de la representación de los años 60.

Sin embargo, a pesar de estas posturas enfrentadas, es importante señalar que tanto los Estudios Visuales, con su eufórica elaboración de un instrumental capaz de abarcar la totalidad de los fenómenos visuales en la actualidad, como la Teoría Crítica, con su inamovible compromiso con la crítica ideológica vinculada a una historia de las representaciones visuales, proporcionan modelos teóricos válidos de la imagen que se mantienen en tensión. Y esta se puede explicar como la escisión aparentemente insalvable entre la autonomía crítica del signo artístico, defendida por la Teoría Crítica, y la dispersión de este entre las imágenes de la nueva cultura de masas, defendido por los Estudios Visuales.

Nicholas Mirzoeff comenta, en su *Introducción a la cultura visual*, que los Estudios Visuales tienen su origen en los años 60, cuando la disyunción entre el discurso moderno y la cultura visual moderna se vuelve intolerable⁴. Los modelos teóricos académicos de la modernidad fracasan una y otra vez en su intento de abarcar la proliferación de lo visual en la sociedad, incapaces de entender, por ejemplo, la relación entre ideología y fascinación por las imágenes⁵. Al no poder enfrentar sus propias estrategias de visualización, se desencadena en la misma modernidad la profunda crisis que dio lugar a la postmodernidad.

⁴ Esta fractura se puso de manifiesto de forma especialmente acuciante con la llegada del Pop Art al escenario del arte. Mirzoeff, Nicholas: *Una introducción a la cultura visual*, Barcelona: Paidós. 2003. p. 20.

⁵ Existen unas cuantas excepciones que los teóricos de los E. V. han rescatado, como por ejemplo Martin Heidegger, quien dijo por primera vez que “el mundo se ha convertido por completo en una imagen y eso es lo que hace que la esencia de la edad moderna sea diferente”, (en Heidegger, Martin: “The Edge of the World Picture”, en William Levitt: *The question concerning technology and other essays*, Nueva York y Londres: Garland, 1977) ,o el tan citado Walter Benjamín

El programa de los Estudios Visuales propone paliar esa carencia teórica hacia lo visual, construyendo a su vez nuevos modelos teóricos de la imagen. Según Mirzoeff, la cultura occidental ha privilegiado al mundo hablado de forma sistemática, considerándolo la más alta forma de práctica intelectual y calificando de ilustraciones de ideas de segundo orden a las representaciones visuales. La aparición de la cultura visual da lugar a la Teoría de la Imagen, que rastrea los aspectos de la filosofía y de la ciencia occidental que adoptaron una visión del mundo más gráfica y menos textual⁶. Esta perspectiva supone un importante desafío a la noción del mundo como “texto escrito”, que monopolizaba el debate intelectual de la primera mitad del siglo XX, especialmente entre las corrientes lingüísticas como el estructuralismo y más tarde el postestructuralismo. De hecho en el sistema de signos de la semiología descrita por Barthes, el modelo del texto no sólo se impone a las demás formas de significación, sino que además se afianza la idea de que la imagen sólo alcanza algún grado de inteligibilidad cuando se convierte en una modalidad del texto. Su significado siempre está supeditado al orden superior del código lingüístico. Para Mitchell, sin embargo, uno de los más claros referentes de los Estudios Visuales, la teoría de la imagen es la “comprensión de que los elementos que forman parte de la condición del espectador (como la mirada, la mirada fija, el vistazo, las prácticas de observación, la vigilancia, y el placer visual) pueden ser un problema tan profundo como las diversas formas de lectura (como el acto de descifrar, la decodificación, la interpretación, etc.). Esta “experiencia visual” o “alfabetismo visual” no se puede explicar por completo mediante el modelo textual.”⁷

3.2.3. El arte como imagen

Basados en los análisis transversales, los Estudios Visuales pretenden evitar el trabajo disciplinario y académico sobre objetos de estudio determinados. Definen su metodología como *tácticas*⁸ concretas para comprender, entre otras cosas, la genealogía, la definición y las funciones de la imagen, así como sus tecnologías en la vida cotidiana de los individuos. Contrariamente a las disciplinas tradicionales como la Historia del Arte y la Estética que centraban sus análisis en el campo acotado del arte, el campo de los Estudios Visuales abarca, según Mitchell, “la imagen técnica y científica, la televisión y los medios digitales, además de todas aquellas investigaciones

de “La función del arte en la era de la reproducción mecánica” (1936), (en Benjamín, Walter: *Iluminaciones*, Madrid: Taurus, 1993), que veía en la reproducción masiva de las imágenes una forma de popularizar las artes, de democratizarlas convirtiéndolas en herramientas para el pueblo.

⁶ En este sentido son reveladoras las investigaciones de Martin Jay y de Jonathan Crary. Sobre el desafío al logocentrismo europeo, y sobre todo francés, es muy interesante el texto de Jay, Martin: “Devolver la mirada. La respuesta americana a la crítica francesa al ocularcentrismo”, en *Estudios Visuales* nº1, noviembre 2003. Para acceder a un desarrollo mayor de estas cuestiones se puede consultar también Jay, Martin: *Downcast Eyes. The denigration of vision in twentieth-century french thought*. Berkeley: University of California Press, 1993. Y con respecto a la relación de las técnicas de la visión con el concepto de realidad es muy interesante el ensayo de Crary, Jonathan: *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century* (*Técnicas del observador: Sobre la visión y la modernidad en el siglo XIX*), Cambridge, Massachussets: MIT Press. 1990.

⁷ Mitchell, W. J. T.: *Picture Theory*, Chicago y Illinois: Chicago University Press, 1994. p.16.

⁸ Mirzoeff, N.: Op. cit., p. 20

filosóficas entorno a la fenomenología de la visión, los estudios semióticos de las imágenes y los signos visuales, la investigación psicoanalítica de la conducción escópica, los estudios cognitivos y fisiológicos del proceso visual, los estudios sociológicos de la representación y la recepción, la antropología visual, la óptica física y la visión animal, etc.”⁹ En definitiva se trata de abordar la visualidad desde su naturaleza interdisciplinar, de forma transversal y sincrónica, nunca como un proceso acotado, exclusivamente asociado a unos medios de representación concretos.

Otro aspecto que llama la atención en los Estudios Visuales es su interés por los fenómenos de recepción, entendida como experiencia de lo cotidiano del espectador/ consumidor, desinteresándose casi por completo de los fenómenos de producción, de los que tanto se había ocupado la estética moderna. Este cambio en las formas de atención a las imágenes también marca un cambio con respecto a los modos de *significación* considerados en el arte, desplazando el modelo del signo, la idea de un significado unido convencionalmente a un significante, a la de los *usos en contextos diferenciados* de un objeto-imagen ya dado. Esta definición de la significación se opone a la noción de representación que defiende la Teoría Crítica. De hecho los Estudios Visuales se fijan únicamente en los fenómenos visuales como procesos gobernados por una determinada organización social y, generalmente, centrados en la construcción de subjetividades.

“[...] la cultura visual no se encuentra limitada al estudio de las imágenes o de los media, sino que se extiende a las prácticas diarias del ver y del mostrar, especialmente a aquellas que se suelen considerar como inmediatas o no mediadas. Está menos preocupada por el significado de las imágenes que por sus vidas y amores.”¹⁰

De este modo se inicia el desplazamiento de la noción de “arte” a la de “imagen”. Ya no se analiza lo visual desde la idea de *medio de expresión* y su consiguiente interpretación desde la estética -con toda la secuencia que acarrea: intención del autor, proceso de la comunicación, transmisión del conocimiento, significado, descodificación, interpretación, etc.-, sino desde una idea de análisis del producto-imagen como *síntoma cultural* -con sus usos, manipulaciones, difusión, distribución, consumo, regímenes de visibilidad, legitimación institucional, etc.

Parece constituirse así un punto y final en la distinción entre imágenes artísticas e imágenes no artísticas, ya que unas y otras tienen el interés que les confiere su consumo cultural, ambas son síntomas en un sistema de diferencias donde no existen posiciones privilegiadas, como el arte por ejemplo, sino sólo relaciones que determinan las condiciones de lo visual en un contexto dado. Estas relaciones son ahora el foco de atención, dejando a un lado lo específico de cada producto visual. Esta igualación, para unos, o democratización¹¹, para otros, junto a la extrema

⁹ En Mitchell, W. J. T.: “Mostrando el Ver: una crítica de la cultura visual.”, en *Estudios Visuales* nº 1, noviembre 2003. p.20.

¹⁰ Mitchell, W. J. T.: Op. cit., p.26.

¹¹ Walter Benjamín inspira la idea de democratización de las imágenes a partir de su ensayo sobre la reproducción masiva de la fotografía como un arte nuevo y emancipador para el pueblo. Benjamín, Walter “La función del arte en la era de la reproducción mecánica” (1936), en: *Iluminaciones*, Madrid: Taurus, 1993.

proliferación de las imágenes, es lo que se ha venido a llamar el *giro visual*. Ha sido descrito como la hegemonía de lo visible en la cultura popular, es decir el dominio de los medios visuales y del espectáculo en la sociedad, muy por encima de otras actividades como el arte, el texto, la escritura o la lectura. Esta inversión supone un cambio importante en la representación del mundo como *construcción visual de la experiencia social*. Entre otras cosas, plantea una reforma postlingüística y postsemiótica en la teoría de la imagen, y se fundamenta en la compleja interrelación entre visualidad, instancias del poder, ideologías dominantes, discursos culturales y condición del espectador. En definitiva, la comunicación, la significación y la interpretación, propias de las teorías de los signos, ceden su protagonismo a la autoridad y efecto de las imágenes como síntoma. Como dice Mitchell, la cuestión ya no es ¿qué es lo que las imágenes significan?, sino ¿qué es lo que las imágenes quieren?

¿Cual sería entonces el modelo epistemológico que requieren los planteamientos interdisciplinares de los Estudios Visuales? ¿Existe una metodología de estudio para las aproximaciones horizontales y sincrónicas a lo visual, en las que se privilegia el análisis de las relaciones al estudio de los objetos visuales por sí mismos, la recepción más que la producción, los usos más que los significados? Algunos han propuesto, el “modelo rizomático” de Deleuze y Guattari como posible campo epistemológico. Al contrario que el modelo troncal que construye vastos pensamientos conceptuales jerarquizados, su principio reticular se limita a informar sobre el pensamiento occidental. La multiplicidad no totalizante de esta teoría y su lógica de arrancar de raíz los árboles filosóficos para “deconstruir la lógica binaria”¹², parece inducir un tratamiento antihistórico de la visualidad. La horizontalidad y el extremo relativismo latente en estas propuestas, así como el rechazo de la creencia ilustrada moderna según la cual existen neutrales y ahistóricos estándares de racionalidad, concuerda plenamente con el carácter también relativista e interdisciplinar de los Estudios Visuales. Otros estudiosos en la materia, como Miguel Ángel Hernández-Navarro, conscientes de la necesidad de integrar estos estudios a la universidad, hablan de metodologías postdisciplinares, cuya fundamentación epistemológica debiera ser de carácter topológica más que topográfica¹³.

¹² Deleuze, G. y Guattari, F.: *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia: Pre-Textos. 2002.

¹³ Este carácter topológico se retoma de la descripción que hace Lacan del propio psicoanálisis como campo de estudio científico, donde los aspectos metodológicos y su constante reconfiguración son mucho más relevantes que los conocimientos permanentes, es decir que debe ser considerada como una batería de equipamientos para afrontar situaciones fluctuantes, más que como unos saberes acumulables.

Ante un panorama sin arte crítico, dibujado por una teoría en principio supuesta ser más acorde con las fluctuaciones y contingencias de nuestra propia cultura, ¿es posible defender la pertinencia y necesidad de unas prácticas artísticas críticas? En el siguiente capítulo abordaremos esta espinosa cuestión¹⁴.

¹⁴ Existen, sin embargo, algunas discrepancias dentro del propio campo de los Estudios Visuales en cuanto al valor y estatus de las producciones artísticas como prácticas culturales efectivas en nuestras sociedades. En España, por ejemplo, José Luís Brea, crítico y profesor de arte, es probablemente el mayor referente de los Estudios Visuales en nuestro país. Sus escritos y enseñanzas sobre la necesaria posición crítica de las prácticas artísticas en la cultura de la imagen, a las que ha llegado a nombrar como “prácticas sociales efectivas”, ha generado un desplazamiento teórico en la estética tradicional hacia el arte como práctica crítica social, convulsionando el tradicional escenario teórico de tendencia academicista que había prevalecido hasta entonces. En un artículo muy reciente, titulado “Estética, Historia del Arte, Estudios Visuales”, José Luís Brea adopta, sin embargo, una postura contraria a la expresada en artículos anteriores. Defiende entre otras cosas aceptar “la ausencia real de corte epistémico” entre las prácticas artísticas y otras prácticas de comunicación visual. Brea, José Luís: “Estética, Historia del Arte, Estudios Visuales”, en *Estudios Visuales* nº 3, 2006. p. 12.

3.3. ARTE CRÍTICO: DEL PARADIGMA ESTÉTICO-SEMÁNTICO AL PARADIGMA SOCIO-POLÍTICO

3.3.1. La independencia crítica del arte

Tras el análisis efectuado hasta ahora sobre la significación en arte, estamos convencidos de que si algo todavía legitima la necesidad de arte hoy, es su capacidad de generar espacios de imprevisibilidad y de perturbación frente a un orden que tiende estabilizarse. Lejos queda su función de “modelización” de la realidad, clave para entender la significación del arte hasta el siglo XX. Estamos convencidos que lo que caracteriza a la significación del arte contemporáneo es precisamente su capacidad para cuestionar dichas modelizaciones, cuya producción en el campo visual es asumida ahora por la imagen mediática.

En este capítulo abordamos la reflexión sobre la *función crítica* con la cultura visual que pueden desempeñar las prácticas artísticas contemporáneas. El arte no puede actuar ya desde una autonomía ensimismada o desde un lugar indiferenciado con otras formas de vida. Es urgente repensar la construcción de un *espacio de independencia crítica del arte*¹ diferenciado de los demás hechos visuales. Esta necesidad de límites se justifica, no ya como una cuestión ontológica para diferenciar el arte de lo que no lo es, sino como requerimiento de la eficacia operativa del arte crítico:

“Lo que quizá no nos haga ningún favor sea confundir -como quizá el acaloramiento moderno hizo- el «paso a la vida» con el cambio o la ampliación de los límites físicos del laboratorio. Ya que el espacio abierto del desierto no es más real que el espacio cerrado del museo, y utilizar elementos amorfos o informales no garantiza una vacuna segura contra el formalismo. [...] Quien verdaderamente piense que la fusión de arte y vida se realiza realmente, no debe preocuparse por el problema de la fusión o la fisión del arte y la vida. Pues si consisten en un único espacio, ya no tendría importancia si uno actúa en uno u otro plano. Pero finalmente, esto significa que la preocupación por esa

¹ Somos conscientes de los numerosos malentendidos que pesan sobre las nociones de independencia, autonomía e incluso especificidad del arte. Nosotros preferimos aquí la de “independencia” por ser menos ambiguo y estar, en principio, menos cargada históricamente. Hal Foster, en su artículo “Antinomies in Art History” (en *Design and Crime*, Londres, Nueva York: Verso, 2002, p.102), utiliza el término *autonomía estratégica* (*strategic autonomy*) a pesar de reconocer que “autonomía es una mala palabra” porque está políticamente situada. Los pensadores de la Ilustración proclamaron la autonomía para liberar a las instituciones del Antiguo Régimen; historiadores como A. Riegl, para resistirse a los relatos deterministas sobre arte; artistas y críticos de la modernidad, de Manet a Greenberg, para mostrar el desapego de los aspectos más narrativos del arte y proclamar el advenimiento o depuración de un lenguaje sintáctico visual. En cuanto a la palabra “especificidad” remite con demasiada frecuencia al medio utilizado, los procesos o sus formas resultantes, lo cual falsea el enfoque crítico que deseo presentar.

fisión o fusión en términos globales o inmediatos, en la actualidad, es una preocupación disciplinar, epistemológicamente burguesa.”²

Estos límites estarían contenidos en la propia *estructura* de la obra, de lo contrario estaríamos fomentando unas barreras artificiales cuyo propósito se reduce a la legitimación del arte desde los discursos autoritarios externos.

“[...] la estructura representa la preocupación por el intento constitutivo de un espacio que la obra determina para su relación con el exterior.”³

En la estructura reside por lo tanto la *eficacia relacional* del arte (s.f. 2.7.4.), su énfasis dialéctico y no ideológico. Se trata de un complejo intento de constitución desde la perspectiva crítica, más que de una reclusión disciplinar, frente a la complejidad de un mundo que parece resistirse a su sistematización global en categorías de conocimiento.

3.3.2. Sincronismo y diacronismo

Según la Teoría Crítica, para llevar a cabo una comprobación de la criticidad de las prácticas artísticas se debe realizar un corte transversal a través de las complejas relaciones que se establecen entre el arte y el medio social que lo acoge. Además, esta operación, este corte sincrónico, requiere ser contrastado con el eje vertical y diacrónico de la historia del arte. Tal y como sostiene Hal Foster⁴, sólo en la tensión entre ambos ejes puede darse una *teoría crítica* capaz de reflexionar sobre la condición de la imagen en la cultura contemporánea sin caer en la arbitrariedad y el pluralismo indiferenciado, propio del “nihilismo capitalista”. Obviamente esta tarea es sumamente compleja y no pretendemos desarrollarla aquí, si bien nos basaremos en ella para comentar algunas obras concretas que pondremos como ejemplo. Dado que no se trata de analizar la obra en sí sino de utilizarla para poner de manifiesto cuestiones pertinentes con una determinada concepción teórica, el estudio de la obra será por lo tanto parcial. Nos centramos de nuevo los dos campos teóricos que probablemente en la actualidad están generando las mayores polémicas con respecto a sus modos de entender las producciones artísticas: se trata, por un lado, de los Estudios Visuales, que no reconocen un campo crítico diferenciado del arte, y la Teoría Crítica, que sí lo reconoce.

En principio ya no se trata de saber si el arte tiene sentido o carece de él, sino de averiguar desde qué lugar y en qué condiciones los aparatos teóricos interrogan las construcciones visuales del arte para *darles sentido*. Como artistas plásticos o docentes en arte, estamos indudablemente en

² Moraza, Juan Luís: *Seis sexos de la diferencia. Estructura y límites, realidad y demonismo*. Donostia: Arteleku. Diputación Foral de Guipuzkoa. 1990. p. 30.

³ Moraza, J. L.: Op. cit. p. 31.

⁴ Hal Foster: *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal. 2001

el ojo del huracán, zarandeados de un lugar teórico a otro, sin metodología ni acotación de nuestro objeto de estudio, pero esta situación, lejos de ser una carencia, es una oportunidad reflexiva única para investigar desde el cruce e intercambio interdisciplinar. Podemos observar y analizar dialécticamente el momento presente de la visualidad con herramientas encontradas al azar de nuestras derivas reflexivas. Si sabemos aprovechar la oportunidad de trabajar con el collage metodológico del que disponemos y con el que nos dotamos, podemos acercarnos al arte desde un pensamiento divergente que guarda un razonable grado de afinidad (fluctuación, revisión, transitoriedad, acción diferida, relatividad de los marcos interpretativos) con las propias prácticas artísticas. En definitiva, estas aproximaciones teóricas constituyen un equipamiento insustituible porque pueden trabajar en connivencia con los objetos del arte, y permiten “pensar el arte” desde su construcción y efecto.

Cuando observamos la fotografía-pintura *Leyendo en la cocina* del artista argentino Marcos López, no podemos dejar de pensar que la protagonista no va a ser capaz de acabar de leer el libro en esa estancia híbrida, transformada provisionalmente en salón de fortuna. López construye con la técnica del collage un escenario donde proliferan las imágenes sacadas directamente del vertedero visual de los programas televisivos, de las películas de serie B y de la imagería pop, un escenario que no es precisamente el más propicio para la lectura sosegada que requiere el libro. La presión a la que nos somete el zapping cultural parece obligarnos a devorar lo visual sin ningún tipo de moderación, hasta la indigestión, simplemente atrapados por la fascinación de las imágenes. La chica acaba



Figura 51. Marcos López: *Leyendo en la cocina*. Fotografía. Escenario retocado con pintura y collage. 120x140 cm. 2003.

congelada en una imagen de sí-misma, es la viva imagen del *sujeto neurótico* postmoderno.

Su pose sentada no oculta cierta crispación, parece ser interpelada por la presencia de alguien, que en este caso es el fotógrafo, y cuya mirada coincide con el punto de vista del espectador. La interpelación del sujeto-objeto de la imagen por el sujeto-espectador se presenta como algo ineluctable. Requiere una proximidad cercana a la identificación, no física, desde luego, pero sí empática, compaciente, de neurótico a neurótico.

Sin embargo, a la vez que pertenecemos al escenario lo contemplamos desde la *distancia crítica* de quien reconoce un artificio, una puesta en escena. Lo cual no deja de ser paradójico ya que también nos aleja de la identificación con el sujeto representado. La experiencia estética resultante nos resulta insostenible en su indeterminación: nos mantiene en la *ambivalencia* cercanía/distancia, sincronía/diacronía. Precisamente es esta ambivalencia la que caracteriza a las producciones artísticas que han adoptado una postura de *independencia crítica* como estrategia y horizonte de sus representaciones. Pero la ambivalencia no puede ser ni una fórmula ni una categoría, su naturaleza siempre es operativa e imprevisible, táctica y contingente.

Situarse en la ambivalencia es por necesidad un acto político. Lo que aquí queda comprometido es una determinada construcción de la mirada que nos condiciona como sujetos políticos, sujetos pertenecientes a un determinado grupo social. Puede cumplirse así lo que, en nuestra opinión, es la función actual del arte crítico: *revisar el agenciamiento de la sociedad en la visualidad*.

3.3.3. Arte crítico y Texto

Ya en los años 60 del siglo XX, algunos artistas como Broodthaers pusieron de manifiesto la total volatilidad de la significación de las obras de arte, a merced de cualquier fijación discursiva autoritaria. Las imágenes-objeto de sus obras, por ejemplo, dejaron de significar por sí-mismas y se petrificaron en el *fetichismo del significante*, mostrándonos de este modo los condicionantes autoritarios que las hacían posibles.

Las estrategias artísticas de Broodthaers y otros contemporáneos suyos comparten muchos aspectos metodológicos con lo que Roland Barthes definió como textualidad en los años 60. Para este pensador postestructuralista, y otros como Foucault, Derrida o Levinas, tras el “giro lingüístico” como campo académico de principios del siglo XX, sobrevino el “giro textual” en la década de los 60, no sólo como modelo teórico transversal, sino también como estrategia artística. El “arte como texto” se basaba en el principio barthesiano de red de textos sin autor. Lo que este nuevo modelo teórico cuestiona es el tradicional orden jerarquizado de valores originarios que acaba resquebrajándose para dejar paso a un régimen de signos equivalentes, donde la significación opera desde el afuera del objeto de estudio.

En S/Z Barthes nos habla de estar entrando “en el proceso ilimitado de las equivalencias” en cuanto se pasa del índice, que tiene un origen causal, al signo, que no lo tiene. Una vez iniciado el proceso, las representaciones ya nunca pueden detenerse, orientarse, fijarse o sancionarse. Los dos elementos del signo, significante y significado

“[...] giran en un proceso sin fin: lo que se compra puede venderse, lo significado puede convertirse en lo significante, etc.”⁵

Por otra parte Jacques Derrida ha descrito la ruptura epistemológica que se produjo en la lingüística estructural moderna.

“Este fue el momento en el que el lenguaje invadió la problemática universal, el momento en el que, en ausencia de un centro u origen, todo se convirtió en discurso [...], es decir, un sistema en el que el significado original o trascendental nunca está absolutamente presente fuera de un sistema de diferencias. La ausencia de significado trascendental amplía al infinito el dominio y el juego de la significación”⁶.

Estas y otras observaciones le conducen a su noción de “différance”, apreciación indisoluble entre el momento de la expresión y el del significado, donde el significado es siempre aplazado, siempre rebotado hacia otros signos.

A su vez Foster comenta que la disolución del signo ya se estaba anunciando de modo progresivo a lo largo del arte del siglo XX. El primer paso del arte moderno consistió en poner entre paréntesis al referente en búsqueda de una autonomía del arte, lo que dio lugar a muchas de las manifestaciones del arte abstracto. Este desplazamiento del referente también permitió explorar la arbitrariedad del signo, como en las obras de Magritte o las exploraciones analíticas del primer cubismo, las reacciones anarquistas de Dadá, o las operaciones transformativas del cubismo ruso.⁷

Más adelante, artistas como J. Johns (s.f. 2.1.7.) o el propio Broodthaers (s.f. Prolegómenos) empezaron a trabajar en la disolución del signo, desde su propia estructura significante, incluso antes de que se emitieran teorías como la de Barthes o Derrida (de 1970 y 1978 respectivamente). Ambos artistas, desde estrategias diferentes, llevaron la disolución hasta el punto en que los significantes (palabras, letras, cifras, imágenes) se hicieron literales, liberados del lastre de sus significados. Mostraron así el proceso de reificación (cosificación) que convierte los signos en

⁵ Barthes, Roland: *S/Z* (1970), Madrid: Siglo XXI. 1997. p.40. En este libro Barthes rastrea grietas en el orden simbólico del siglo XIX analizando la novela de Balzac *Sarrasine*, y pone como ejemplo de índice “la pertenencia a una clase aristócrata sustentada en su origen genealógico, y su tambaleo debido al acoso del signo, movido por el nuevo orden del intercambio capitalista”

⁶ Derrida, Jacques: *La escritura y la diferencia* (1978), Madrid: Alianza Editorial. 1989. p. 279.

⁷ Foster, Hal: *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal. 2001. pp. 75-99.

significantes flotantes, cuyo significado queda pendiente de fijación por algún discurso cultural imperante, lo que en otra ocasión (s.f. 2.7.5.) hemos llamado la sobredeterminación de su sentido en los contextos de recepción⁸. Según Foster podemos resumir el paso de la modernidad a la postmodernidad como un proceso de abstracción: Primero el referente es abstraído en la alta modernidad; luego el significado es liberado en la postmodernidad, ampliando “al infinito el dominio y el juego de la significación”.

La disolución del signo acelero el proceso de transformación que ya estaba en marcha en el arte: el giro de la significación del paradigma estético-semántico al paradigma socio-político.

3.3.4. Arte crítico e ideología

Cuando Broodthaers niega las estructuras primarias de todo lenguaje, está señalando el condicionamiento de las estructuras secundarias sobre estas, idea que retoma de la noción de mito en Barthes. Según este autor, siempre existe una ideología encubierta tras la apariencia benigna de los discursos y las imágenes. Funciona reapropiándose el significado primario de cualquier signo como si de un significante se tratara para convertirlo en mito. Más allá del mero análisis estructural entre palabras e imágenes, Broodthaers pone sobre la escena del arte a los discursos culturales en vigor. Tiene claro que toda estructura semiótica, es una estructura de poder, basándose en el principio foucaultiano que describe cualquier enunciado como una figura de autoridad. Tanto es así que en sus obras nunca deja de involucrar los condicionantes históricos e institucionales que le confieren artisticidad o, lo que es lo mismo, poder simbólico. Muestra así como estos condicionantes, en realidad, sustentan la supuesta “evidencia” del enunciado artístico. Lo cual compromete definitivamente la recepción fenomenológica y directa del significado. Nunca deja de plantear la necesidad de una revisión de las condiciones de visibilidad de las propias obras de arte desde su confrontación con los discursos culturales que las sustentan. Esa es la forma de mantener un determinado potencial crítico en las producciones artísticas. Lenguaje de las formas y metalenguajes culturales deben trabajar a la par, sumidos en una sospecha permanente y recíproca.

Ya no será posible, por lo tanto, contemplar una obra determinada por su capacidad de desvelamiento y autenticidad. Lo que hace que el arte sea arte es su “estatus”, que viene determinado por su contexto.

⁸ Bourdieu nos da un claro ejemplo de sobredeterminación del contexto de recepción del arte, generando un uso pervertido de su función. Sostiene que la función primordial de las instituciones del arte, es la de preservar las diferencias de clases. Esta desviación de sentido afecta a toda obra que entra a formar parte de los circuitos institucionales del arte y se da gracias a la flotabilidad de los signos artísticos. “[...] no hay percepción que no incorpore un código inconsciente y que evoque radicalmente el mito del ojo nuevo como una concesión a la ingenuidad y a la inocencia.” Es fácil generar un misticismo del sentido, basado en “el mito del ojo nuevo”, es decir la sensibilidad al arte con la que algunos están dotados naturalmente, para favorecer intereses propios. De este modo se veta el acceso a la cultura a los grupos más desfavorecidos, aquellos que no tienen predisposición artística, preservando así las diferencias de clases, apropiándose de la producción artística como índice diferenciador. Bourdieu, Pierre: “Elementos de una teoría sociológica de la percepción artística” en A. Silberman y otros: *Sociología del arte*. Buenos Aires. Nueva Visión. 1971. p 47.

3.3. Arte crítico: del paradigma estético-semántico al paradigma socio-político

Para mantener una postura ambivalente en sus obras, Broodthaers opta por no decantarse nunca hacia el significado y mantener en permanencia la tensión entre el eje sincrónico (o transversal) y el eje diacrónico (o vertical), es decir que se sitúa simultáneamente en el juego de los mecanismos de significación del arte (entre palabras, imágenes y objetos) y la deconstrucción del discurso histórico y vertical de su legitimación, de su autoridad. Mientras que para los artistas estadounidenses contemporáneos suyos, calificados como “conceptuales estrictos” por la crítica de la época, la focalización de su inquietud en la lógica estructural del arte produjo una ceguera en los procesos históricos e ideológicos que lo sustentaba, Broodthaers mantiene su obra en un permanente estado de *reubicación* con respecto a los “nuevos meta-discursos” de la postmodernidad y del tardocapitalismo. Su deconstrucción del signo artístico siempre tiene lugar bajo unas condiciones de autoridad, institucionales e históricas que se muestran abiertamente. Esta es precisamente la ambivalencia que subtiende toda su obra y que genera las condiciones necesarias para desplegar un horizonte de trabajo desde la *independencia crítica*.

Otros artistas, como Victor Burgin, después de atravesar un periodo muy analítico en los años 60, se dedicaron en los 70 a explorar las relaciones discurso-obra desde una perspectiva ideológica, tratando de deconstruir las recodificaciones operadas por las instancias del poder en ciertas imágenes de difusión masiva, del mismo modo en que Barthes proponía desenmascarar el “habla mítica”⁹

⁹ En *Mitologías* Barthes explica que la cultura dominante se apropia de los significados de los grupos sociales y los convierte en significantes generales que entonces se

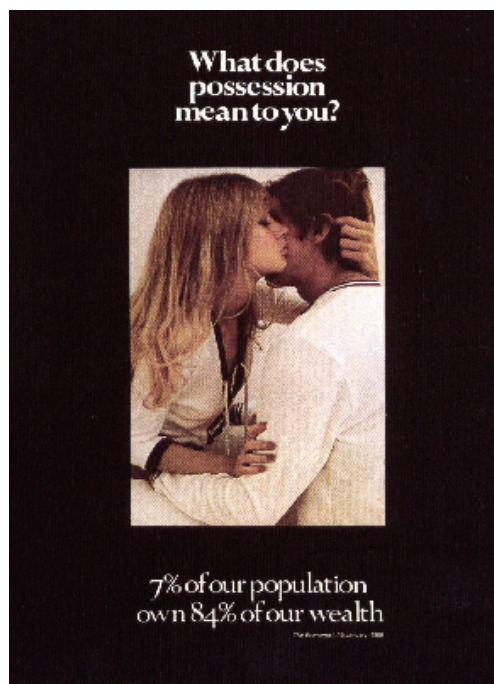


Figura 52. Victor Burgin: *Posesión*. 500 carteles repartidos en Newcastle. 1976.



Figura 53. Victor Burgin: *Posesión*. 500 carteles repartidos en Newcastle. 1976. Vista de la intervención.

en las imágenes de los mass-media. En *Possession*, Burgin intervino el centro de la ciudad de Newcastle colgando 500 carteles de forma compulsiva sobre vallas publicitarias. En cada uno de ellos aparecía una joven pareja y un texto que rezaba: “¿Qué significa para ti la posesión? – El 7% de la población posee el 84% de las riquezas.” Y debajo en letra pequeña: “*The Economist*, 15 january, 1966”.

Aquí la estrategia consiste en intervenir directamente en espacios públicos, ahí donde se consumen las imágenes sin levantar demasiadas sospechas, ahí donde operan los intercambios simbólicos entre individuo y poder de forma natural. El artista descentra la pregunta sobre la idea de posesión en la relación amorosa, que en principio parece obvia, al relacionarla con un titular del diario *The Economist*, cuyo contenido es una cifra estadística sobre la repartición de las riquezas. Él no construye ninguna imagen, ni redacta ningún texto, simplemente se sirve del repertorio de imágenes mediáticas existentes propias de los imaginarios comunes al uso para generar interrogantes sobre la oscura relación entre sujeto afectivo y poder económico. En este caso reconduce la reflexión hacia las condiciones socio-económicas que generan un determinado comportamiento amoroso, como pueden ser la administración por las instancias del poder económico y su instrumento, la publicidad, de todas las parcelas que conforman al sujeto, incluyendo las emociones, los afectos, los miedos, etc. Burgin señala así el sutil deslizamiento de la economía de intercambio de bienes y servicios hacia una economía de producción de identidades deseantes.

Lo que estas prácticas en definitiva ponen de manifiesto es la brecha entre los mecanismos de la representación –en este caso, de determinadas imágenes mediáticas– y la autoridad que los sustenta, levantando la sospecha de aquello que se nos presenta como evidente y suscitando una revisión crítica de sus condiciones de visibilidad.

3.3.5. Escenarios del arte contemporáneo

Una de las razones que ha provocado la devaluación del sentido y de la criticidad en el arte contemporáneo ha sido, sin lugar a dudas, la atención preponderante por parte de las nuevas e influyentes teorías culturales que han merecido determinadas redes de distribución, difusión y recepción, como pueden ser los circuitos comerciales y museísticos, donde los productos visuales se consumen de forma *pasiva*. En estos escenarios el arte tiene, por lo general, escasa capacidad de afectación real en los espectadores, y ningún efecto transformador en la vida cotidiana de los ciudadanos. Los Estudios Visuales, en este sentido, están pasando por alto otros ámbitos de recepción más *activos*, como pueden ser centros de enseñanza superior del arte, espacios de debate, publicaciones especializadas o los propios lugares de producción e intervención de determinadas prácticas artísticas. Es decir aquellos escenarios donde el arte todavía es preformativo al convocar la palabra y la teoría, trabajando de forma cooperativa e interdisciplinar para generar sentido, reflexión y crítica. Lugares por lo tanto que no tienden al elitismo como muchos han querido ver, sino que tienen vocación de divulgar y democratizar

aquellas reflexiones que algunas prácticas de arte crítico generan. Es cierto que los principios modernistas sobre los que se basaba la idea de popularización del arte, como la universalidad del signo y la emancipación social, no se han cumplido. Pero sus efectos dejaron profundas huellas en reducidos círculos intelectuales y su proyección ha tenido fuertes consecuencias en el pensamiento contemporáneo. Hoy, al igual que entonces, el arte se piensa en comunidades intelectuales restringidas, y aunque ya no se confíe en su capacidad emancipadora, debido a su escaso impacto social, no ha perdido su capacidad crítica.

Al centrar el análisis en los ámbitos de recepción masiva de imágenes, los Estudios Visuales contemplan las perspectivas de lo artístico como simples signos-mercancía fetichizados, cuyo uso en la cultura visual se reduce, principalmente, a otra forma de consumo. De esta forma el arte es un síntoma cultural sujeto a análisis crítico, pero en ningún caso puede ser una práctica crítica en sí-misma. El arte moderno ha sido desmitificado y desencializado, en gran medida por los propios artistas. Pero el hecho de que las prácticas actuales no puedan fundamentarse ya en una base ontológica claramente diferenciada de la de otro tipo de objetos, no les resta poder crítico. Cuando el arte trabaja desde una estructura relacional y crítica en los términos que hemos descrito, incorpora automáticamente un espacio de independencia crítica que le excluye de las condiciones habituales de socialización de lo visual. Ahí reside su diferenciación o, si se prefiere, su especificidad. Sólo es cuestión de tomarlo como lo que es: un comentario de naturaleza extraña (objeto-visual/textual) que requiere insertarse en otras redes de comentarios para poder funcionar según el modelo de la intertextualidad (s.f. 2.6.1.3.), que queda fuera de los esencialismos, y lejos de adoptar ingenuamente como propio los escenarios mitificados en los que se muestra. Lo que parece del todo incongruente es tomar la *meta-reflexión artística* sobre la condición de la imagen en nuestras sociedades como simple imagen sintomática del estado del arte en la contemporaneidad.

En definitiva, aunque reconocemos el papel revulsivo y estimulante que los Estudios Visuales están ejerciendo sobre la comprensión de los fenómenos de la visualidad, consideramos que están ignorando el potencial crítico de ciertas prácticas artísticas, y eso se debe a la permanente limitación apriorística para abordar todas las manifestaciones visuales, considerándolas únicamente bajo el concepto homogeneizado de “imagen”, lo cual reduce su discusión al análisis de su recepción como síntoma cultural.¹⁰

venden y consumen como mitos culturales. Barthes, Roland: *Mitologías*. Madrid: siglo XXI Editores. 1999

¹⁰ El discurso de Susan Buck-Morss, por ejemplo, quien ha desarrollado uno de los discursos más sugerentes sobre el nuevo estatus de la imagen como algo todavía vacío y por determinar, es representativo de esta postura. “El mundo-imagen es la superficie de la globalización. Es nuestro mundo compartido. Empobrecida, oscura, superficial, esta *imagen-superficie* es toda nuestra experiencia compartida. No compartimos el mundo de otro modo. El objetivo no es alcanzar lo que está *bajo* la superficie de la imagen sino ampliarla, enriquecerla, darle definición, tiempo. En este punto emerge una *nueva cultura*”. Buck-Morss Susan: “Estudios visuales e imaginación global”, en Brea, José Luís (ed.): *Estudios Visuales* nº 2, 2004. p. 145.

Según Hal Foster, esta y otras posturas teóricas similares fomentan la sumisión del llamado arte postmoderno a una concepción *nihilista y cínica* del mundo¹¹. Algunas prácticas reapropiacionistas de los 90, por ejemplo (Koons, Steinbach, y otros), llevaron a cabo la disolución total del signo empujados por la lógica de equivalencias e intercambios del capital. Asumían, no tanto la recodificación del signo-mercancía de un Broodthaers, como una fascinación por lo significantes flotantes; una pasión por el signo mercancía, un fetichismo de su aspecto fáctico y diferencial, por su dimensión estructural. Al entrar cínicamente, pero sin pretensión crítica, en la propia lógica de la economía política del signo-mercancía, estas obras perdían su poder subversivo.

Nos detenemos ahora en el comentario de una interesante propuesta de pintura crítica, más cercana a nosotros en tiempo y espacio. Se trata de un óleo de 1998 del artista español Simeón Saiz Ruiz. Se titula *Víctimas de la matanza en el mercado de Sarajevo el 05-02-94, día más sangriento desde el inicio de la guerra*.

No nos interesa por tratar un tema que cuando fue pintado todavía estaba de actualidad, sino precisamente por lo contrario, porque deja de tratar la guerra en la ex-Yugoslavia como un tema. A pesar de mostrar cuatro cadáveres alineados en sus ataúdes, nada en esta representación nos permite relacionarlo directa y específicamente con el acontecimiento que narra el título. Ningún detalle, ninguna información gráfica remite de forma inequívoca con aquellos sucesos. Saiz Ruiz se limita a reproducir una imagen tomada probablemente de un informativo televisivo, repitiendo mecánicamente el barrido catódico con trazos pictóricos horizontales, como si se hubiera deslizado del paisaje natural al paisaje mediático.

Sólo el título aporta información histórica sobre esta imagen, lo cual convierte nuestra relación con la imagen del cuadro en puro *reconocimiento*. Sólo cotejando estos datos visuales con los de nuestro repertorio personal de imágenes televisivas podemos buscar un sentido a la imagen propuesta. La interpretación tradicional que partía la información contenida en el cuadro para comprenderla o asimilarla, es sustituida por un mecanismo de reconocimiento y caducidad inmediata.

En nuestro mundo mediático, los individuos son socializados y habilitados para tener cierta experiencia cognitiva de la realidad: leer la prensa, ver la televisión u oír una conferencia son formas específicas de esa habilitación. El código audiovisual de la televisión o de la prensa, por ejemplo, no está concebido para que sus significantes sean comprendidos, sino sólo *reconocidos*. Mediante una operación que remite el receptor a la pauta sensorial del ver y oír común, se le facilita la tarea, no de la intelección, sino de la ratificación de su propia experiencia. Las imágenes sonoras penetran en el sujeto sin apenas esfuerzo por su parte y le producen una cómoda y gratificante sensación de realidad, tanto más cautivadora cuanto que lo lejano, lo distinto y lo inaccesible quedan por entero sometidos al poder de su mirada. Lo que aparece en la pantalla y en las representaciones fotográficas poseen la credibilidad de lo evidente y la

¹¹ Foster, Hal: *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal. 2001. pp. 101-126.

3.3. *Arte crítico: del paradigma estético-semántico al paradigma socio-político*



Figura 54. Simeón Saiz Ruiz: *Víctimas de la matanza en el mercado de Sarajevo el 05-02-94, día más sangriento desde el inicio de la guerra*. Óleo sobre lienzo. 1998.

evidencia no precisa ser interrogada, sino simplemente aceptada: se cree en lo que se ve, pero se ignora su sentido. Preguntar por el significado de las imágenes se convierte en una actitud impertinente (ausente de *pertinencia*) porque, como se suele decir, las imágenes “*hablan por sí solas*”. Como escribió Ortega y Gasset en *Ideas y creencias* respecto de lo evidente:

“[...] nuestra mente no puede evitar reconocerlo como verdad; su adhesión es automática, mecánica”¹²

Saiz Ruiz sacude nuestros estándares perceptivos, colocándonos ante el reconocimiento de la imagen mediática precisamente ahí donde paradójicamente debería producirse la interpretación de su significado: en el lugar del arte. La pintura es par él una herramienta, un *medio* de análisis, que debe funcionar desde su otra condición de imagen mediática. Coincide así con José Luís Brea, cuando advierte que:

“Definitivamente: La experiencia del arte, en nuestros días, se verifica principalmente a través de los mass media. Es una falsa conciencia la que todavía mantiene que tal experiencia tiene su lugar “verdadero” al margen de él, en el contacto directo entre espectador y obra.”¹³

3.3.6. Arte público y crítica

Queremos ahora revisar lo que para muchos ha sido el estandarte del arte crítico en la segunda mitad del siglo XX: el concepto de arte público. La primera constatación es que este tipo de arte arrastra, cuanto menos, un ambiguo concepto de lo público.

El problema radica en que la idea comúnmente compartida del arte público presupone la existencia de espacios públicos y del público como elementos dados e incuestionables. El arte se dirige al “público en general” que transita por los “espacios públicos”, dando por supuesto que la ubicación de la obra debe ser en lugares no privados, o espacios exteriores, o de libre acceso en general. Esta ingenua definición sólo deja un escaso margen de maniobra en cuanto a la función que va a cumplir la obra en determinados espacios sociales.

El concepto de lo público reposa sobre una serie de malentendidos de carácter histórico, político y lingüístico que arrojan mucha confusión sobre el uso habitual del término en el lenguaje, y por ende en la práctica artística.

Así, cuando un artista dice hacer arte público, la primera idea que se nos ocurre es que instala sus obras en espacios al aire libre, de acceso público. Pensamos la obra ante todo en términos de

¹² Ortega y Gasset, José: “*Ideas y creencias*”. En *Obras Completas*, vol. V. Madrid: Alianza Editorial. Revista de Occidente. 1983. p. 67.

¹³ Brea, José Luís: *El tercer umbral*. Murcia: CENDEAC. 2004.

territorialidad, de ocupación espacial: espacios al aire libre o en espacios cubiertos de reunión, consumo u ocio ciudadano. A partir de ahí se desencadena toda la tipología que comúnmente caracteriza a estas formas de arte: el convencimiento de que lo público reside en la mayor accesibilidad de la obra al público en general, creyendo defenderse así del elitismo que afecta al arte contemporáneo; la participación en una determinada educación estética ciudadana o el incremento de su participación con los propósitos emancipadores de la obra; la evitación de las coacciones ideológicas, de los condicionamientos institucionales o de las presiones mercantiles; etc.

En muchas ocasiones las mismas instituciones, con sus programas de apoyo al arte público, como brazo de la remodelación urbanística de las ciudades, han contribuido a fomentar y difundir esta idea. En estos casos el arte colabora en la producción de una imagen conciliadora de la identidad social, aparentemente acorde con los principios democráticos. Bajo diversos estandartes – continuidad histórica, preservación de la tradición cultural, decorativismo urbano, utilitarismo– el arte público oficial ha trabajado con la arquitectura y el diseño en la creación de una imagen de los nuevos espacios urbanos que ocultase su carácter conflictual.

Podríamos seguir con la lista de ideas preconcebidas sobre el arte público, aunque es innecesario para constatar la ausencia de ese público ideal al que van dirigidas las obras o la precariedad de los valores positivos que se asocian a este tipo de arte. Por poco que nos preguntásemos, en efecto, sobre quiénes son los usuarios reales del espacio público, observaríamos rápidamente la fragilidad de la noción de arte público que solemos manejar.

La primera constatación es que el público no existe como tal. Es un concepto inventado como tantas otras cosas que necesitamos nombrar en un momento dado debida a alguna necesidad externa. Lo que llamamos “el público del arte” es un conglomerado heterogéneo sin identificación posible, que sólo se caracteriza por la ocupación espacial de la gente en la plaza pública, de aquello que se supone ser de dominio público, es decir de todos. ¿Acaso estamos hablando de trabajadores y parados, de vendedores y compradores, de ciudadanos legales e ilegales, de niños, adolescentes, adultos y ancianos, de ciudadanos con derechos y sin derechos, de heterosexuales y homosexuales, de gobernantes y gobernados, de proletarios y burgueses, de ricos y pobres, de hombres y mujeres, de urbanitas y de provincianos? Aparentemente, hablar del público, sin especificar grupos, colectivos o categorías, es como referirse a un genérico habitante de la ciudad, a todos y nadie a la vez.

En realidad, a pesar de su forma abstracta y totalizante, la noción de “público en general” siempre conlleva implícita la idea de exclusión del otro. En su apariencia no conflictiva, sino todo lo contrario, conciliadora y homogeneizante, este concepto lingüístico no incorpora la diferencia como problema. La comunicación con un público en general sólo podría darse con semejantes, con aquellos con los que nos entendemos sin equívocos, con los que comparten nuestros hábitos de vida y nuestros valores. Según la crítica de arte norteamericana Rosalyn Deutsche, esta idea del público tendría uno de sus orígenes en la apropiación del discurso dominante contemporáneo sobre los modos de vida, con eslóganes del tipo “calidad de vida

urbana” o “sociedad del bienestar”. Unas expresiones que, según ella, en sus usos dominantes denotan una profunda antipatía hacia el pluralismo social e identitario¹⁴.

Como decíamos la idea del público está directamente relacionada con el espacio público, entendido como espacio físico y accesible. El público serían aquellos individuos que usan dicho espacio. Sin embargo, no cabe duda que gracias al pensamiento estructuralista francés, que ha afectado a todas las ciencias humanas contemporáneas, se ha favorecido una interpretación no doctrinaria de la compleja interacción entre viejas y nuevas especialidades. Lo que ha permitido analizar de un modo mucho menos rígido los cambiantes modos del espacio social, del cual el espacio público sería una de sus representaciones, una fórmula retórica en el orden del discurso. A partir del enfoque estructuralista el análisis siempre incorpora como objeto de estudio la posición y el enfoque del analizador. Siempre debe cuestionarse la posición que este ocupa dentro de un sistema de relaciones. Definitivamente deja de existir el observador exterior y neutro. En consecuencia el público o el espacio público no pueden darse a priori. Son, como todo lo que pertenece al orden del discurso, construcciones culturales que cobran sentido con respecto a su contexto. Esta lógica relativista permite un acercamiento antiesencialista, relacional, performativo y diseminador del espacio público. Ya no se le entiende bajo las categorías abstracta y universal que hemos constatado en la noción de “el público”, ni física y concreta del “espacio público”. El espacio, en términos de Jesús Carrillo, se ha convertido en un tablero de operaciones construido y proyectado discursivamente desde las instancias de poder, un poder que se despliega primordialmente mediante territorialización y la continua redistribución de posiciones espaciales: dentro/fuera; centro/margen; contigüidad/fractura; patria/frontera, etc¹⁵.

Detrás del concepto del público está el de “lo público”. El filósofo alemán Jürgen Habermas localiza el origen de esta noción en la idea de “esfera pública burguesa”. Lo público aparecería entonces con el nacimiento de la democracia, como su correlato operativo. En el momento en que el poder pasa de ser absoluto a ser democrático, y que la soberanía pasa del poder monárquico al pueblo, se requiere un espacio de negociación para llegar a acuerdos, para establecer derechos y obligaciones para todos. A ese lugar se le llama “esfera pública”. A la vez, y esto es clave para entender la función del arte público en la actualidad, se institucionaliza el principio de incertidumbre, desaparecen las certezas acerca de los fundamentos de la vida social. En la esfera pública es legítimo y necesario el debate acerca de lo que vale o no vale, lo que es legítimo y lo que no lo es. Es por lo tanto un espacio de conflicto y negociación permanente.

Por otra parte, el espacio público como esfera pública da el pulso de la salud democrática de una nación. La ausencia de conflicto, sería señal de desgaste o enfermedad, ya que la contingencia y permanente transformación de las sociedades no permite la conciliación prolongada, ni el

¹⁴ Deutsche, Rosalyn: “Agorafobia”, en Blanco, Paloma; Carrillo Jesús, Claramonte, Jordi y Expósito, Marcelo (eds.): *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Universidad de Salamanca. 2001. p. 298.

¹⁵ Carrillo, Jesús: “Espacialidad y arte público”, en Blanco, Paloma; Carrillo Jesús, Claramonte, Jordi y Expósito, Marcelo (eds.): *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Universidad de Salamanca. 2001. p. 128.

silenciamiento del espacio público. Estos síntomas significarían una clara señal de usurpación del poder del pueblo por algún poder externo que vela por sus propios intereses en detrimento de los intereses de los ciudadanos. Por todo ello no deja de ser sospechoso cuando de repente la noción de espacio público se convierte sólo en un problema espacial o territorial. O cuando el espacio público se nos muestra únicamente como espacio de ocio y consumo, o como espacio de conciliación, como nos muestra el tono amable de las esculturas públicas que decoran nuestras ciudades.

El peligro más acuciante de la instrumentalización del espacio público es la producción de identidades sociales excluyentes, como es ahora el caso con la proliferación de las identidades nacionales. Tal y como nos cuenta el filósofo político francés Claude Lefort, cuando el poder tomaba cuerpo en la persona del rey, su fuente era, en última instancia, trascendental: Dios, La Justicia Suprema o La Razón de los poderosos. Esta fuente también era garante del significado y unidad de la sociedad. Se trataba por lo tanto de una unidad sustancial y trascendente, y su organización jerárquica se sostenía en fundamentos absolutos. Con la revolución democrática, sin embargo, el poder estatal deja de remitirse a una fuerza externa. Ahora deriva del pueblo y se localiza en el seno de lo social. Pero con la desaparición del origen trascendente del poder, también se desvanece el origen sustancial de la unidad social. El pueblo es la fuente del poder, pero a la vez queda desposeído de su identidad social como una forma dada. La unidad de la sociedad, aquello que antes le daba cohesión, ahora, en su nueva condición puramente social, no puede ser representada como una totalidad, es



Figura 55. Antoni Muntadas: *España va bien*. Serigrafía. 70.5x70.5 cm. 1999.

por lo tanto incierta. La incertidumbre es lo que hace del poder democrático la antítesis del poder absolutista monárquico con el que acabó.

“Se inaugura una nueva era en la que el pueblo experimenta el carácter indeterminado de las bases del poder, de la Ley y del conocimiento, así como de la base de las relaciones entre uno mismo y el otro.”

En el espacio público,

“la presencia del otro no permite que yo sea por completo yo mismo”¹⁶.

La presencia del otro es siempre conflicto y renegociación de la identidad social en el seno del espacio público, es aquello que impide que este se acople a mi identidad cultural, lo que permitiría que yo me viera ilusoriamente como yo mismo. Y este espacio conflictual y permanentemente renegociable es el que mejor responde a los principios de democracia, muy a pesar de una ideología neoconservadora en perpetuo anhelo de una identidad social clausurada, con raíces territoriales e identidades nacionales.

La ausencia de unidad y armonía de la identidad social en el modelo de la esfera pública no debe ser percibida como una pérdida (de algo que nunca tuvimos, por cierto), o una amenaza para la sociedad, sino como un signo de salud y dinamismo. Percibir un espacio como algo totalmente coherente y clausurado es inseparable de sentir su unidad en peligro, y ese peligro siempre viene del exterior, siempre es un otro que ha quedado y debe permanecer excluido.

Si todavía queremos defender que el arte público es un medio para contribuir al crecimiento de la cultura democrática, debemos tener en cuenta el origen conflictual de lo público, y entender que la función del arte será más agitadora y crítica que conciliadora.

En este sentido, el arte público participa en -o genera- el espacio político, que es en sí mismo un espacio donde asumimos identidades políticas. Deja por tanto de ocupar el espacio público en el sentido único de ocupación territorial y estética. Pasa de ser de dominio público, es decir de todos y accesible a todos, a ser posicional, relacional e incompleto. Ya no genera identidades positivas, sino que cuestiona las existentes. Tampoco habla en nombre de una identidad absoluta de lo social, ni contribuye a construirla, como creyeron muchos artistas modernos con sus fórmulas emancipatorias, sino que muestra su carácter contingente y renegociable. De hecho todo arte público que no involucra la mirada del espectador y la pone de algún modo en crisis, está aceptando determinados estándares de interpretación, contribuyendo a preservar un orden establecido.

¹⁶ Deutsche, Rosalyn: Op. cit., p. 294.

3.3.7. El león mata mirando

El texto titulado *El león mata mirando* se basa en una de las muchas conversaciones que mantuvo el líder zapatista Subcomandante Marcos con El Viejo Antonio, un campesino indígena de la región de Chiapas, al Sur de México. Reproducimos unos fragmentos a continuación.

El Viejo Antonio cazó un león de montaña, un tipo de puma americano, con su vieja escopeta. A Marcos le sorprendió la proeza del anciano y requirió que le contase la cacería. Estas son las palabras del Viejo Antonio según las recoge Marcos en sus diarios:

“El león es fuerte porque los otros animales son débiles. El león come la carne de los otros porque los otros se dejan comer. EL león no mata con las garras, ni con los colmillos. El león mata mirando. Primero se acerca despacio... en silencio, porque tiene nube en las patas y le matan el ruido. Después salta y le da un revolcón a la víctima, un manotazo que tira, más que por la fuerza, por la sorpresa. Después la queda viendo. La mira a su presa. Así... (*el Viejo Antonio arruga el entrecejo y me clava los ojos negros*). El pobre animalito que va a morir se queda viendo, nomás. Mira al león que lo mira. El animalito no se ve él mismo, mira lo que el león mira, mira la imagen del animalito en la mirada del león, mira que, en su mirarlo del león, es pequeño y débil. El animalito ni se pensaba si es pequeño y débil, era pues un animalito ni grande ni pequeño, ni fuerte ni débil pero ahora mira en el mirarlo del león, mira el miedo. Y, mirando que lo miran, el animalito se convence, él sólo, de que es pequeño y débil. Y, en el miedo que mira que lo mira el león, tiene miedo. Y entonces el animalito ya no mira nada, se le entumescen los huesos así como cuando nos agarra el agua en la montaña, en la noche, en el frío. Y entonces el animalito se rinde así, nomás, se deja, y el león se lo zampa sin pena. Así mata el león. Mata mirando.

Pero hay un animalito que no hace así, que cuando lo topa el león no le hace caso y sigue como si nada, y si el león lo manotea, él contesta con un zarpazo de sus manitas, que son chiquitas pero duele la sangre que sacan. Y este animalito no se deja del león porque no mira que lo miran... es ciego. Topo, le dicen a ese animalito.

[...] *Tras un momento de silencio, prosigue:* Tampoco le tiene miedo al león el hombre que sabe mirarse el corazón. Porque el hombre que sabe mirarse el corazón no ve la fuerza del león, ve la fuerza de su corazón y entonces lo mira al león y el león lo mira que lo mira el hombre, y el león mira, en el mirarlo del hombre, que sólo es un león, y el león se mira que lo miran y tiene miedo y corre.

¿Y usted se miró el corazón para matar al león?, *interrumpo*. Él contesta: ¿Yo? No hombre, yo miré la puntería de la escopeta y el ojo del león, y ahí nomás disparé... del corazón ni me acordé... *Tras un momento y percibiendo mi desconcierto, el Viejo Antonio toma la piel del león y me la entrega. Toma, me dice, te la regalo para que nunca olvides que al león y al miedo se les mata sabiendo adónde mirar...*”¹⁷

En el espacio público no hay depredadores ni presas, ni mucho menos poderosos y víctimas. Si esta simple dicotomía de la estructura del poder fuese cierta podríamos identificar el poder con facilidad. Desafortunadamente el asunto parece ser bastante más complejo. Existen, en efecto, flujos de poder y sujetos que los experimentan, pero como bien dice Foucault, los sujetos lo son porque están “sujetos” a un sistema que les determina como tales. Además el poder no sólo aparece materializado en una autoridad visible, ya sea persona, institución, organismo o medio de comunicación concreto, sino que su mayor eficacia es difusa ya que se transmite a través de los discursos y las representaciones. El poder está en todos los sujetos, porque todos participamos de una determinada escenificación de la identidad social y porque todos contribuimos a su difusión, en la mayoría de los casos de forma totalmente involuntaria.

Lo que el cuento del Subcomandante Marcos señala con suma agudeza, es que el sujeto tiene la capacidad de verse en su condición de “sujeto”, de indefensión, sumisión y pasividad, es decir como representación clausurada de una determinada identidad social. Aunque eso sí, para conseguirlo es imprescindible que apunte con su mirar a la mirada del poder. Por ejemplo, una de las representaciones más extendidas en las sociedades del capitalismo avanzado es la reducción de la vida social en simple dicotomía ocio/trabajo. O la que nos muestra lo público como el correlato exterior del ámbito privado, un espacio de ocio y espectáculo sin tensiones, donde se espera que el espectador actúe esencialmente como consumidor. Pues bien esa misma representación de la vida es uno de los atributos del poder que nos “sujeta”.

El individuo sólo puede actuar a partir de la percepción de su condición de sujeto, sólo así puede ensayar alguna estrategia de resistencia, poner en crisis las representaciones a las que está atado, probar nuevos modelos, disentir de los discursos hegemónicos y verse, por un momento, como un otro en su propio espacio social. La idea de un individuo que revisa y se opone a las construcciones sociales cuando estas pretenden clausurarlo como sujeto, corresponde a la utopía democrática del público llamado a la participación y construcción social. Nada nuevo por lo tanto.

El problema en nuestras sociedades occidentales es que las representaciones han inundado el espacio social de tal forma, que los ciudadanos han perdido en gran medida la capacidad de mirar a la mirada del poder. Ya no se ven representados sino que viven en la inmanencia de sus representaciones, viven un presente continuo sin posibilidad de distanciamiento crítico, sumidos en una permanente identificación con los modelos sociales. La ausencia de ambivalencia, de conflicto identitario en cada sujeto le convierte, en palabras de Hal Foster, en sujeto disfuncional.

El público del arte público, para Josu Larrañaga, se asemeja cada vez más a una audiencia, al espectador que asiste sin participar en el espectáculo, y sobre todo sin dirigir, ni escribir

¹⁷ Reproducido en Blanco, Paloma; Carrillo Jesús; Claramonte, Jordi y Expósito, Marcelo (eds.): *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Universidad de Salamanca. 2001. p. 478.

el guión. Los modos de globalización económica han mostrado, con toda crudeza, la nueva segmentación mundial de los colectivos sociales. Han fomentado en nuestro entorno la proliferación de un sujeto consciente de su situación privilegiada por un lado y anonadado por una realidad inaprensible, siempre mediatizada, por otro lado. Un sujeto caracterizado por la dificultad de incidir en su entorno, por la escisión entre el deseo y la posibilidad, por el temor a una amenaza confusa y exterior, por su incompreensión del otro, que se manifiesta en muchos casos en sensación de inseguridad.

Sin embargo sabemos, y el popular documental *Bowling for Columbine* de Michael Moore también lo refleja, que infundir miedo desde las estrategias de poder trabaja en el sentido de producir un sujeto débil, sumiso, entregado al proteccionismo de estado, dispuesto a renunciar no sólo a sus derechos sino también a su capacidad crítica y a su función social.

Un arte público, un arte que se interesa por lo público, y pretende interferir en ello, siempre es un arte crítico que parte de una escisión radical: entre la necesidad de una intensificación de las formas de participación crítica y la tendencia cada vez más pronunciada del público en cobijarse en las representaciones de una identidad social conciliadora. En estas circunstancias el artista propone una obra que no sólo plantea representaciones, sino que también reclama e incentiva la creación de un público capaz de dialogar, y de implicarse crítica y participativamente con el entorno.

Arte crítico y arte político deberían ser sinónimos, ya que además, como hemos recalado en múltiples ocasiones, al arte en general no le queda otra salida que plantarle cara a las condiciones “clausurantes” de nuestra visualidad. Ahora bien no podemos esperar resultados, el arte sólo genera ondas que se extienden y trabajan en le tiempo de forma interdisciplinar, como articulaciones entre diferentes ámbitos del conocimiento. El arte no transforma los comportamientos, como se suele creer, sino que afecta irremediabilmente los discursos y las representaciones del individuo y de lo social.

A modo de cierre de este capítulo presentamos la obra *Colaboración* del artista Iñigo Royo en la que recurre a una estrategia de opacamiento de imágenes. El texto a pie de foto, que forma parte de la obra, es una explicación del método utilizado para la consecución de la obra. Reza lo siguiente:

“Por medio de un ordenador conectado a Internet accedo a una página web cuya dirección he encontrado previamente por azar. A partir de ese momento establezco con mi ordenador una estricta relación de estímulo respuesta, esto es, dirijo sistemáticamente la flecha a aquellas zonas de la pantalla que por un motivo u otro, su color, su forma, su movimiento... atraen mi atención, y pulso en ellas. Trato de no leer nada. De este modo, múltiples y variadas páginas web se suceden en la pantalla y cuando alguna de ellas me seduce en su conjunto, la imprimo sobre la única hoja que he colocado en la impresora. El proceso se alarga durante horas y concluye cuando me siento cansado o ningún elemento de la pantalla logra seducirme.”¹⁸

¹⁸ Royo, Iñigo: “Colaboración”. En *Exit, Escribiendo imágenes*, nº16. p. 119.

3.3. Arte crítico: del paradigma estético-semántico al paradigma socio-político

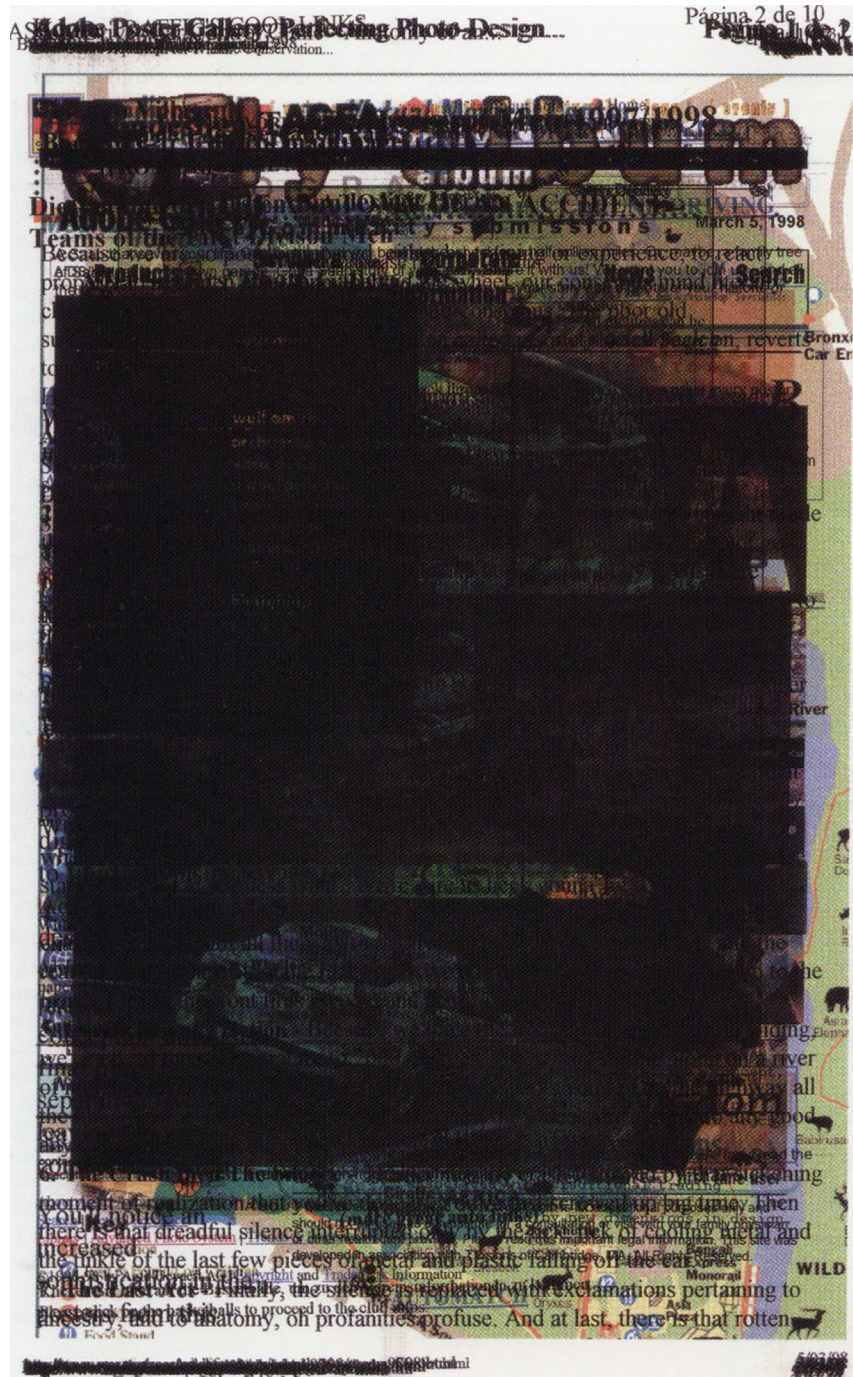


Figura 56. Inigo Royo: *Colaboración*. Fotografía 180x120cm. 2000.

3.4. BIBLIOGRAFÍA DE LA TERCERA PARTE

BIBLIOGRAFÍA GENERAL: ESTÉTICA; FILOSOFÍA; ANTROPOLOGÍA

ADORNO, Theodor W. *Teoría estética*. Buenos Aires: Sur. 1969.

AGAMBEN, Giorgio: *Homo Sacer. El poder soberano y la nuda vida*. Valencia. Pre-Textos. 1998.

ARENDT, Hannah: *La condición humana*. Barcelona: Paidós. 1993.

ARGAN, Giulio Carlo: *El arte moderno*. Madrid: Akal. 1992.

AUMONT, J: *La estética hoy*. Madrid: Cátedra. 2001.

BARTHES, Roland: *Sistema de la moda*. Barcelona: Gustavo Gili. 1978.

BARTHES, Roland: «La muerte del autor». En *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona: Paidós. 1992.

BARTHES, Roland: *El placer del texto*. México D.F.: Siglo XXI. 1995.

BARTHES, Roland: *S/Z* (1970), Madrid: Siglo XXI. 1997.

BARTHES, Roland: *Mitologías*. Madrid: Siglo XXI. 1999.

BAUDRILLARD, Jean: *Crítica de la economía política del signo*. México D.F.: Siglo XXI. 1974.

BAUDRILLARD, Jean: *Cultura y Simulacro* (1978). Barcelona: Editorial Cairós. 1993.

BAUDRILLARD, Jean: *Car l'illusion ne s'oppose à la réalité*. París: Descartes & Cie, 1998.

BENJAMIN, Walter: *Discursos interrumpidos*. Madrid: Taurus. 1989.

BENJAMIN, Walter: “La función del arte en la era de la reproducción mecánica” (1936), en *Iluminaciones*. Madrid: Taurus. 1993.

BOURDIEU, Pierre: “Elementos de una teoría sociológica de la percepción artística”, en Silberman, A. et al.: *Sociología del arte*. Buenos Aires. Nueva Visión. 1971.

La obra como "palabra cero". Análisis de la condición lingüística de la significación en arte.

BOURDIEU, Pierre: *Language et pouvoir symbolique*. (1982) Paris. Seuil. 2001. (Edition revue et augmenté).

BOURRIAUD, Nicolas: "Estética relacional". En Blanco, Paloma; Carrillo, Jesús; Claramonte, Jordi y Espósito, Marcelo (eds.): *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Universidad de Salamanca. 2001.

BURKE, Peter: "El Renacimiento italiano y el desafío de la posmodernidad". En Schröder, Gerhart y Breuninger, Helga (compiladores): *Teoría de la cultura*. Un mapa de la cuestión. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina. 2001.

DANTO, Arthur, "The Artworld" en J. Margolis (ed.), *Philosophy looks at the Arts*, Philadelphia: Temple University Press, 1978

DANTO, Arthur: *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona: Ed. Paidós. 1999.

DEBORD, Guy: *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-Textos. 2000.

DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Felix: *Rizoma (introducción)*. Valencia: Pre-Textos. 1977.

DELEUZE, Gilles: *Lógica del sentido*. Barcelona: Paidós-Planeta / De Agostini. 1994.

DELEUZE, Gilles: "Optimisme, pessimisme et voyage, Lettre à Serge Daney" en *Serge Daney Ciné Journal Vol I / 1981-1982*. Paris: Petite Bibliothèque des Cahiers du Cinéma. 1998.

DELEUZE, Gilles y GUATTARI, F.: *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia: Pre-Textos. 2002.

DERRIDA, Jacques: *De la gramatología*. Buenos Aires: Siglo XXI. 1971.

DERRIDA, Jacques: *La escritura y la diferencia* (1978), Madrid: Alianza Editorial. 1989.

DIAZ, Esther: *La Filosofía del Michel Foucault*. Buenos Aires: Biblos. 1995.

DICKIE, G., *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis*, Ithaca; Cornell University Press. 1974

FOUCAULT, Michel: *El pensamiento del afuera*. Trad. Manuel Arranz Lázaro. Valencia: Pre-Textos. 1997. (Tit. Orig. *La pensée du dehors*. París: Ed. Fata Morgana. 1986.)

GARCÍA CANCLINI, Nestor: *La globalización imaginada*. Barcelona: Paidós. 1999.

- GEERTZ, Clifford: *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Dedisa. 1996.
- GELLNER, Ernest: *Posmodernismo, razón y religión*. Barcelona: Paidós. 1994. (trad. Ramón Sarró Maluquer).
- GENETTE, Gérard: «Relaciones axiológicas» en *Revista de Occidente* nº213. Febrero 1999.
- GREENBERG, Clement, «Modernist Painting». En *Arts Yearbook* nº4. 1961.
- HABERMAS, Jürgen: *Teoría y Praxis*. Madrid: Técnos. 1990.
- HEIDEGGER, Martin: "The Edge of the World Picture", en Levitt, William: *The question concerning technology and other essays*, Nueva York y Londres: Garland, 1977.
- ILIÉNKOV, KÓSIK, ROSSI, LUPORINI D. V.: *Problemas actuales de la dialéctica*. Madrid: Ed. Alberto Corazón. 1991.
- JAKOBSON, Roman: *Ensayos de lingüística general*. Barcelona: Ariel. 1984.
- JAKOBSON, R.: *Ensayos de poética*. México: Fondo de cultura económica. 1986.
- JAUSS, Hans Robert: *Pequeña apología de la experiencia estética*. Barcelona : I.C.E. de la Universidad Autónoma de Barcelona. 2002.
- JAUSS, H.R.: *Pour une esthétique de la réception*. París: Gallimard. 1978.
- JIMÉNEZ, José: *Imágenes del hombre*. Madrid: Ed. Tecnos, S.A. 1992.
- KEENAN, Thomas: "Sin fines ni límites a la vista". En catálogo: *Els límits del museu*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies. 1995.
- KURZ, Robert: "El declive de la clase media". (2004). Altediciones.com
- LACAN, Jacques: *Écrits*. París: Seuil. 1966. (*Escritos* México: Siglo XXI. 1989.)
- LACAN, Jacques: *Seminario XI: Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós. 1986.
- LECHTE, John: *50 pensadores contemporáneos esenciales*. Madrid: Cátedra. 1997 (trad. M^a Luisa Rodríguez Tapia). tit. Orig. *Fifty Key Contemporary Thinkers*.

La obra como "palabra cero". Análisis de la condición lingüística de la significación en arte.

LYOTARD, Jean-François: *La condición postmoderna*. Madrid: Cátedra. 1994. (trad. Mariano Antolín Rato) (5ª Ed.). (Tit. Orig.: *La condition postmoderne*. París: Minuit.)

MENDEZ, Lourdes: *Antropología de la producción artística*. Madrid: Síntesis. D.L. 1995.

MENKE, Christoph: *La soberanía del arte. La experiencia estética en Adorno y Derrida*. Madrid: Visor. 1997.

MICHAUD, Yves: "¿Qué son los criterios estéticos?" *Revista de Occidente* nº123. Febrero 1989.

NEIRA, Hernán: "Lo público, lo privado y lo doméstico en el capitalismo tardío", en *La ciudad y las palabras*. Santiago de Chile. Editorial Universitaria. 2003.

ORTEGA Y GASSET, José: "Ideas y creencias". En *Obras Completas*, vol. V. Madrid: Alianza Editorial. Revista de Occidente. 1983.

PARDO, José Luís: *Sobre los espacios pintar, escribir, pensar*. Barcelona: Ediciones del Serbal. 1991.

PARDO, José Luís: *La intimidad*. Valencia: Pre-Textos. 1997.

PICÓ, Josep: *Modernidad y postmodernidad*. Madrid: Alianza. 1994. (Prefacio y compilación de J. Picó) (1º Ed. 1988.)

QUINTANILLA, M.A.: *Tecnología: Un enfoque filosófico*. Madrid: Fundesco. 1989.

SAID, Edgard W.: "Cultura, identidad e historia". En Schröder, Gerhart y Breuninger, Helga (compiladores): *Teoría de la cultura*. Un mapa de la cuestión. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina. 2001.

SASA, Freddy: *Epistemología del arte: ensayo de aproximación a una teoría del conocimiento estético*. Merida. Venezuela: Ed. Venezolana. 1998.

SOKAL, Alan D. Y BRICMONT, Jean: *Imposturas intelectuales*. Barcelona: Paidós. 1999.

VERDÚ, Vicente: *El estilo del mundo. La vida en el capitalismo de ficción*. Barcelona: Anagrama. 2003.

VV. AA.: *Teoría, práctica, teoría*. Madrid: Alberto Corazón. 1971.

VV. AA.: *Le texte, l'oeuvre, l'émotion*. (Dirigido por Jean-Olivier Majastre). Deuxièmes rencontres internationales de sociologie de l'art de Grenoble. Bruxelles: Ante Post. La Lettre Volée. 1994.

WAGENSBERG, J: *Ideas sobre la complejidad del mundo*. Barcelona: Tusquet. 1985.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL: ARTE CONTEMPORÁNEO

ALIAGA, Juan Vicente, CORTES, José Miguel G.: *Arte conceptual revisado*. Catálogo expo. Universidad Politécnica de Valencia. 1990.

ARDENNE, Paul: *Art. L'âge contemporain. Une histoire des arts plastiques à la fin du XXème siècle*. Paris: Editions du Regard. 1997.

BARRO, David: *Imágenes [pictures] para una representación contemporánea*. Porto: Mimesis Multimedia. 2003.

BONITO OLIVA, A.: «El arte hacia el 2000». En Argan, Giulio Carlo: *El arte moderno*. Madrid: Akal. 1992.

BORJA-VILLEL, Manuel J.: “Los límites del museo” en catálogo: *Els límits del museu*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies. 1995.

BRYSON, Norman: «Victor Burgin y el inconsciente óptico.» En catálogo; *Victor Burgin*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies. 2001.

BUCHLOH, Benjamin: “Figuras de autoridad, claves de la regresión. Notas sobre el retorno de la figuración en la pintura europea”. En *October*, 16. (1981). pp. 39-68.

BUERGEL, Roger M.: “Quand est-ce que l'art est de l'art? “. En Deutschland magazine www.magazine-deutschland.de 2005.

BURGIN, Victor: „Transcript of Leture delivered at Gallery House, The German Institute, Kensington, London, August 1972“ en *CARL ANDRE Deurle 11/7/73 (Arts and its cultural context)* Oostende: Drukkerig Publigrifik. 1973.

BURGIN, Victor: *Victor Burgin*. En catálogo de la exposición en la Fundación A. Tàpies. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies. 2001.

La obra como "palabra cero". Análisis de la condición lingüística de la significación en arte.

BURNHAM, Jack: *Great Western Salt Works; essays on the meaning of post-formalist art*. N-Y: George Braziller. 1974.

CASTRO FLÓREZ, Fernando: "Un ensayo sobre el vómito" (Y otras consideraciones sobre arte contemporáneo). Documento de trabajo. Madrid. 2003.

DANTO, Arthur C.: *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona: Ed. Paidós. 1999.

DANTO, Arthur C.: *Más allá de la caja de Brillo. Las artes visuales desde la perspectiva posthistórica*. Madrid: Akal. 2003.

ENGUITA MAYO, Nuria: "El lugar del pensamiento." En catálogo: *Victor Burgin*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies. 2001.

FERNÁNDEZ POLANCO, Aurora: "Metamorfosis de lo moderno: en torno a 1968." En *Espacio, Tiempo y Forma*. Revista de la facultad de Geografía e Historia. Serie VII.14. UNED. Madrid. 2001.

FERNÁNDEZ POLANCO, Aurora: *Formas de mirar el arte actual*. Madrid: Edilupa. 2004.

GUASCH, Ana María: *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza Forma. 2000.

KRAUSS, Rosalind: "Sentido y sensibilidad. Reflexión sobre la escultura posterior a los años 60." En *Artforum* Vol 12 nº3, Noviembre 1973. (pp. 43-56).

LIPPARD, Lucy: "Mirando alrededor: dónde estamos y dónde podríamos estar". En Blanco, Paloma; Carrillo, Jesús; Claramonte, Jordi y Espósito, Marcelo (eds.): *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Universidad de Salamanca. 2001.

MARCHÁN FIZ, Simón: "Una mirada nómada al paisaje de los medios", en el catálogo: *Muntadas Proyectos 1998-1974*. (Fundación Arte y Tecnología). Madrid: La fundación, 1998.

MARCHÁN FIZ, Simón: *Del arte objetual al arte de concepto*. (Epílogo sobre la sensibilidad "postmoderna"). Madrid: Akal. 1997.

MORAZA, Juan Luis: *Seis sexos de la diferencia. Estructura y límites, realidad y demonismo*. Donostia: Arteleku. Diputación Foral de Guipuzkoa. 1990.

MORAZA, Juan Luis: "Verbimágenes, constelaciones de complejidad". En *Lápiz*, 164. pp. 20-35.

MORGAN, Robert C: "Documentation, criticism and art as social context". (thesis) (cap.V) en *The role of documentation in conceptual art: an aesthetic inquiry*. NY: NY University. 1978.

MULDERS, Vim Van: "A propos de régionalisme, d'évidence, d'avant-garde et de médium. Annotations concernant une exposition" En el catálogo de la exposición: *Aktuele Kunst in België. Inzicht/Overzicht. Overzicht/Inzicht* 24/03 – 29/04/79. Comisario Jan Hoet.

PACTEAU, Francette: "La seducción de la dificultad: nota sobre la interpretación." En catálogo: *Victor Burgin*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies. 2001.

PINTO DE ALMEIDA, Bernardo: «El pintor de la vida contemporánea.» En *Lápiz* nº130. Marzo, 1997.

ROYO, Iñigo: "Colaboración". En *Exit, Escribiendo imágenes*, nº16.

SCHWABSKY, Barry: "La peinture sur le mode interrogatif". En VV. AA. : *Vitamine P. Nouvelles perspectives en peinture*. Paris : Phaidon. 2003

STEINER, Wendy: *The colors of rhetorics: problems in the relation between modern literature and painting*. Chicago: University of Chicago Press. 1982.

VV. AA.: *Vitamine P. Nouvelles perspectives en peinture*. London-Paris: Phaidon. 2003.

VV. AA.: *Pautas y contrastes*. Madrid: MNCARS. 2000.

WOLLEN, Peter: "Barthes, Burgin, Vértigo." En catálogo: *Victor Burgin* Barcelona. Fundació Antoni Tàpies. 2001.

ZUTTER, Jörg: «Bruce Nauman: l'art, une expérience du corps». En catálogo exposición: *Le miroir vivant*. Lausanne: Musées de Beaux Arts. 1997.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL: CULTURA VISUAL Y POLÍTICAS DE LA IMAGEN

AGAMBEN, Giorgio: *Medios sin fin. Notas sobre política*. Valencia. Pre-textos. 2001.

ALBERTAZZI, Liliana: «Art and/or Culture?» en *Contemporanea III*, 5/5/1990. Pp. 65-65.

ALBERTAZZI, Liliana: "La imagen-cuadro: un concepto acomodaticio en el tiempo." en *Exit* nº9. 2003.

La obra como "palabra cero". Análisis de la condición lingüística de la significación en arte.

AUGÉ, Marc: *Los "no-lugares" espacios del anonimato*. Barcelona: Gedisa. 1993.

AUGÉ, Marc: *La guerra de los sueños. Ejercicios de etno-ficción*. Barcelona. Gedisa. 1998.

AVELLO FLÓREZ, José: "Fenomenología de la recepción: leer, ver y oír los media". En *Revista de Occidente* nº164. Enero 1995.

BAL, Mieke: "Conceptos viajeros en las humanidades", en *Estudios Visuales*, 3, diciembre 2005.

BHABHA, Homi K. *Nation and Narration*. Londres/N-Y: Routledge.

BLANCO, Paloma; CARRILLO, Jesús; CLARAMONTE, Jordi y EXPÓSITO, Marcelo (eds.): *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Universidad de Salamanca. 2001.

BOIS, Yves-Alain: *Paintings as Model*. (October Book). Cambridge, Massachussets: MIT, 1990.

BREA, José Luís: *Nuevas estrategias alegóricas*. Madrid. Tecnos. 1991.

BREA, José Luís: *El tercer umbral*. Murcia: CENDEAC. 2004.

BREA, José Luís (ed): *Estudios Visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: Akal. 2005.

BREA, José Luís: "Estética, Historia del Arte, Estudios Visuales", en *Estudios Visuales* nº 3, 2006.

BREA, José Luís: "Cambio de régimen escópico: del inconsciente óptico a la e-image", en *Estudios Visuales*, 4, diciembre 2006.

BREA, José Luís: *Noli me legere. El enfoque retórico y el primado de la alegoría en el arte contemporáneo*. Murcia: CENDEAC. 2007.

BRYSON, Norman. HOLLY, Michael Ann. MOXEY, Keith (ed.): *Visual theory: Painting and Interpretation*. Cambridge: Polity Press. 1991.

BUCHLOH, B.; CHEVRIER, J. F.; DAVID, C: "The polotical potential of art II" en *Politics - Poetics: Documenta x. The Book*. Traducido en *Acción Paralela* nº5

BUCHLOH, Benjamin: *Neo-Avantgarde and Culture Industry. Essays on European and American Art from 1955 to 1975*. Massachusset: Institute of Technology. 2000.

BUCK-MORSS, Susan: “Estudios visuales e imaginación global”, en Brea, Jose Luis (ed): *Estudios Visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: Akal. 2005.

CARRILLO, Jesús: “Espacialidad y arte público”. En Blanco, Paloma; Carrillo, Jesús; Claramonte, Jordi y Espósito, Marcelo (eds.): *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Universidad de Salamanca. 2001.

CIRAUQUI, Manuel: “Políticas de la imagen”. En *Lápiz*, 214. pp. 52-59.

CRARY, J.: *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge: Mass. MIT Press. 1990.

CRIMP, Douglas: “La redefinición de la especificidad espacial”. En Blanco, Paloma; Carrillo, Jesús; Claramonte, Jordi y Espósito, Marcelo (eds.): *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Universidad de Salamanca. 2001.

DEUTSCHE, Rosalyn: “Agorafobia”. En Blanco, Paloma; Carrillo, Jesús; Claramonte, Jordi y Espósito, Marcelo (eds.): *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Universidad de Salamanca. 2001.

FERNÁNDEZ POLANCO, Aurora: “Otro mundo es posible ¿Qué puede el arte?” en *Estudios Visuales*, 4, diciembre 2006.

FOSTER, Hal: *Recodings. Art. Spectacle. Cultural Politics*. Port Townsend. Washington: Bay Press. 1985.

FOSTER, Hal (Ed): *Discussions in contemporary culture*. Seattle: Bay Press. 1987.

FOSTER, Hal (Ed): *Vision and visuality*. New York: The New Press. 1999. (1ªEd. 1988).

FOSTER, Hal: “Polémicas (post)modernas”. En Picó, Josep: *Modernidad y postmodernidad*. Madrid: Alianza. 1994.

FOSTER, Hal: *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*. Cambridge: Mass., Mit Press. 1996.

FOSTER, Hal: *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Barcelona: Akal. 2001.

FOSTER, Hal: “Recodificaciones: hacia una noción de lo político en el arte contemporáneo”. En Blanco, Paloma; Carrillo, Jesús; Claramonte, Jordi y Espósito, Marcelo (eds.): *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Universidad de Salamanca. 2001.

La obra como "palabra cero". Análisis de la condición lingüística de la significación en arte.

FOSTER, Hal: "Antinomies in Art History", en *Design and Crime*. Londres, Nueva York: Verso. 2002.

FOUCAULT, M. : *L'archéologie du savoir*. Paris: Gallimard. 1969.

FOUCAULT, Michel: *Vigilar y Castigar: nacimiento de la prisión*. Madrid: Siglo XXI. 1992.

FOUCAULT, Michel: *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Madrid: Siglo Veintiuno. 1997.

FOUCAULT, Michel: «Porqué estudiar el poder: la cuestión del sujeto.» En Brian Wallis (ed): *El arte después de la modernidad. Repensando la representación*. Madrid: Akal. 2001.

GARCÍA CANCLINI, Nestor: "El poder de las imágenes. Diez preguntas sobre su redistribución internacional", en *Estudios Visuales*, 4, diciembre 2006.

GILMAN, Ernest B., "Los estudios interartísticos y el "imperialismo" del lenguaje", en Monegal, Antonio (ed.), *Literatura y pintura*. Madrid, Arco/Libros, 2000.

GIUNTA, Andrea: «Paul Virilio, una introducción», en Paul Virilio: *El procedimiento silencio*. Buenos Aires: Paidós. 2001.

GUBERN, Román: *La mirada opulenta. Exploración de la iconosfera contemporánea*. Barcelona: Gustavo Gili. 1987.

GUBERN, Román: *Patologías de la imagen*. Barcelona: Anagrama. 2004.

HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel Ángel y CRUZ, Pedro A.: *Impurezas: el híbrido pintura-fotografía*. Murcia: Consejería de Educación y Cultura de la Región de Murcia. 2004.

HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel Ángel: *La so(m)bra de lo real: El arte como vomitorio*. Valencia. Diputación de Valencia. Institució Alfons de Magnànim. 2006.

HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel Ángel: "Aporías de lo Real. El método Ludovico o la performatización del sujeto contemporáneo". En VV. AA.: *Las imágenes del arte, todavía*. Cuenca: Diputación Provincial de Cuenca. 2007.

JAY, Martín: *Downcast Eyes. The denigration of vision in twentieth-century french thought*. Berkley: Univ. Of California Press. 1993.

JAY, Martin: "Devolver la mirada. La respuesta americana a la crítica francesa al ocularcentrismo". En *Estudios Visuales* 1, noviembre 2003. pp. 60-81.

JAY, Martin: “¿Parresía visual? Foucault y la verdad de la mirada”, en *Estudios Visuales*, 4, diciembre 2006.

KLUGE, Alexander y Negt, Oskar: “Esfera pública y experiencia. Hacia un análisis de las esferas públicas burguesa y proletaria”. En Blanco, Paloma; Carrillo, Jesús; Claramonte, Jordi y Espósito, Marcelo (eds.): *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Universidad de Salamanca. 2001.

LARRAÑAGA, Josu: “El público del (arte) público.” (2001). en revista *Punta* nº1.

LARRAÑAGA, Josu y POLANCO, Aurora: (eds.): *Las imágenes del arte, todavía*. Cuenca. Diputación Provincial de Cuenca. 2007.

LÓPEZ CUENCA, Rogelio: “Language is the lens of sight”. En *Exit, Escribiendo imágenes*, 16. p. 74.

MARCHÁN, Simón: “Las artes ante la cultura visual. Notas para una genealogía en la penumbra”, en Brea, Jose Luis (ed): *Estudios Visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: Akal. 2005.

MARTIN PRADA, Juan Luis: “Recepción estética y función mediática de la obra de arte en la postmodernidad: las propuestas de W. Benjamin y P. Bürger” en *Arte, Individuo y Sociedad*. Nº11: pag103-111. Publicaciones de la UCM. 1999.

MIRZOEFF, Nicholas: *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona: Paidós. 2003.

MITCHELL, W.J. Thomas: *The language of images*. Chicago: University of Chicago Press. 1980.

MITCHELL, W.J. Thomas: *Iconology: Image, text, ideology*. Chicago: University of Chicago Press. 1987.

MITCHELL, W.J. Thomas: “The Pictorial Turn”. *Artforum*, marzo, 1992.

MITCHELL, W.J. Thomas: *Picture theory: Essays on verbal and visual representation*. Chicago: University of Chicago Press. 1995.

MITCHELL, W.J. Thomas: “What Do Pictures Want? An Idea of Visual Culture”. En *Invisible Touch: Modernism and Masculinity*. (Ed. Terry Smith) Chicago: University of Chicago Press. 1997.

La obra como “palabra cero”. Análisis de la condición lingüística de la significación en arte.

MITCHELL, W.J. Thomas: “Más allá de la comparación: imagen, texto y método”. En MONEGAL, Antonio (ed.): *Literatura y pintura*. Madrid: Arco/Libros. 2000.

MITCHELL, W.J. Thomas: “Paleoarte o cómo los dinosauros irrumpieron en el MOMA”. En Schröder, Gerhart y Breuninger, Helga (compiladores): *Teoría de la cultura*. Un mapa de la cuestión. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina. 2001.

MITCHELL, W.J. Thomas: “Mostrando el Ver”. En *Estudios Visuales* 1, noviembre 2003.

MONTEJO, Adolfo: “La máquina mimética”, en *Lápiz* nº 30/231.

MOXEY, Keith: *The practice of theory. Poststructuralism, Cultural Politics and Art History*. Ithaca: Cornell University Press. 1994.

PUELLES ROMERO, Luis: “Entre imágenes: experiencia estética y mundo versátil”, en *Estudios Visuales*, 3, diciembre 2005.

RANCIÈRE, Jacques: *La división de lo sensible. Estética y política*. (2000). Salamanca: Consorcio Salamanca. 2002.

RANCIÈRE, Jacques: *Sobre políticas estéticas*. Barcelona, Bellaterra: Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona. 2005.

RANCIÈRE, Jacques: “Estética y política: las paradojas del arte político” (Traducción Daniel Lupión). En Larrañaga, Josu y Polanco, Aurora (eds.): *Las imágenes del arte, todavía*. Cuenca. Diputación Provincial de Cuenca. 2007.

RAQUEJO, Tonia: “El arte como estrategia de resistencia al poder, desde el poder”. Notas sobre la conferencia pronunciada en los Cursos de Verano de El Escorial. 2003.

RIQUELME, Roberto: “Episteme”, en *Estudios Visuales*, 4, diciembre 2006.

ROSE, Barbara: “Problemas de la crítica. VI. La política del Arte, parte III”. *Artforum* Vol.7 nº9, mayo 1969. pp. 46-51.

SÁEZ DE IBARRA, M. Belén: “Dolores del espectáculo. El modelo artístico de la producción social contemporánea: Un nuevo valor productivo del capitalismo avanzado”. *Estudios Visuales* nº 4. Diciembre 2006.

SCHAEFFER, Jean-Marie: *La imagen precaria*. Madrid: Cátedra. 1987.

SCHAEFFER, Jean-Marie: *¿Por qué la ficción?* (1999). Madrid: Lengua de Trapo S.L. 2002.

- SCHWARZ, Dieter: «Look! Books in plaster!» en *October* nº42.
- SOLANS, Piedad: “El espectáculo de las imágenes”. En *Lápiz* nº 178.
- SOLANS, Piedad: “Las máscaras de la mercancía”. En *Lápiz* nº 221.
- VIRILIO, Paul: *La máquina de visión*. Madrid: Cátedra. 1998.
- VIRILIO, Paul: *El cibernundo, la política de lo peor*. Madrid. Cátedra. 2005.
- VV. AA.: *Imagen y lenguajes*. Barcelona: Fontanella. 1981.
- WALLIS, Brian: «Qué falla en esta imagen: una introducción.» (1984). en Brian Wallis (ed.): *El arte después de la modernidad. Repensando la representación*. Madrid: Akal. 2001.
- ZERI, Federico: *Detrás de la imagen. Conversaciones sobre el arte de leer el arte*. Barcelona: Tusquets. 1989.
- ZIZEK, Slavoj: “Bienvenu dans le désert du réel”. En *Artpress*, 313. Junio 2005.
- ZIZEK, Slavoj: *Bienvenidos al desierto de lo real*. Madrid: Akal. 2005.

IV. CONCLUSIONES

IV. CONCLUSIONES

4.1. Verificación de las hipótesis

A lo largo de toda la tesis se ha seguido un hilo argumental en torno a la naturaleza lingüística del arte, siempre abordado desde el enfoque multidisciplinar. El esfuerzo más importante, y tal vez la “originalidad” de esta investigación, ha consistido en *interrelacionar* estas averiguaciones de modo que contribuyan a acrecentar el instrumental teórico que nos permite comprender los mecanismos de significación en la experiencia estética contemporánea.

En este sentido, nos hemos interesado particularmente por la noción de significación visual y su interrelación con los mecanismos comunicativos y significantes del lenguaje verbal. En la *Segunda Parte* de la tesis, que ocupa el cuerpo central de la investigación, hemos emitido dos hipótesis más específicas sobre estas cuestiones. Pero, en lugar de conducirnos a unas conclusiones determinadas, nos han servido de “hoja de ruta” para realizar un ensayo de interconexión de las distintas ideas encontradas. Una vez concluido el análisis podemos reordenar los pasos que se han dado par comprobar las hipótesis y presentar un breve resumen de algunas de estas interconexiones y sus consecuencias.

Primera conclusión:

A partir de la primera hipótesis¹ que planteamos en la tesis (s.f. 2.3.) sacamos la conclusión de que existe una sobredeterminación abusiva de lo conceptual en lo visual cuando interpretamos la significación de las imágenes, obviando o infravalorando algunos aspectos fundamentales de la experiencia estética.

Este modelo sesgado de la significación visual goza de una amplia aceptación popular y está respaldado por la teoría unificada de la imagen, que pretende dar cuenta de los aspectos sintácticos, semánticos y pragmáticos de esta.

¹ 1ª hipótesis: Existe un *malentendido* –o *error metodológico* si nos referimos a aquellas teorías estéticas fundamentadas en las teorías generales y unificadas de la imagen– que atribuye un *valor conceptual propio* a todas las imágenes del arte, similar al que pueden tener las palabras. Este “abuso” metodológico, que luego se traslada a la interpretación del arte en la crítica, la industria cultural y en la educación estética, consiste en una *sobredeterminación lingüística* de los procesos semióticos de la significación en arte que no tiene en cuenta la extraordinaria complejidad de las interrelaciones sensoriales, emotivas, mnemónicas, culturales, modelizantes e individualizantes que se ponen en juego en la recepción (y, por supuesto, producción) de las imágenes artísticas. Esta riqueza semiótica relega los aspectos lingüísticos y conceptuales relacionados con el significado a un *modo de atención específico* (nunca generalizable) del sujeto de la interpretación.

La sobrevaloración del aspecto lógico-semántico en la experiencia visual ha da lugar a dudosas teorías sobre la existencia de un lenguaje simbólico *autónomo* en la imagen. La reacción a este acervo de teorías y pseudo-teorías de la imagen como unidad lingüística es la *crítica al imperialismo del lenguaje*, tanto por su imposición del modelo de estructura sintáctico-lingüística para la codificación de las imágenes, como por su sobrevaloración del significado visual como hecho susceptible de traducción al discurso verbal.

Los pasos que hemos dado para corroborar esta primera conclusión son los siguientes (el desarrollo de cada uno de ellos se expone en el apartado 4.3. Desarrollo de las conclusiones):

1. Señalar algunas teorías que han considerado la representación artística como un medio específico de conocimiento, otorgándole un valor de mediación similar al lenguaje verbal. Hemos trabajado aquí desde el análisis estructural *semántico* de la teoría de la representación como forma de conocimiento. (s.f. 1.1.; 1.2.; 1.5.)
2. Comprobar hasta qué punto puede considerarse el arte como un lenguaje autónomo desde el análisis estructural *sintáctico*. El ámbito teórico de estudio ha sido sobre todo la semiótica y la teoría de la representación de Goodman. (s.f. 1.3.; 1.4.; 1.5.)
3. Comprobar la incidencia del aparato estético-formalista (como un entramado de prácticas artísticas y teorías afines) como causa y consolidación del modelo lingüístico del arte. (s.f. 2.1.)
4. Comprobar la adecuación problemática a las imágenes del significado conceptual lingüístico. Trabajamos a partir de la teoría del determinismo lingüístico y en menor medida de la noción de “concepto” en la teoría cognitiva. (s.f. 2.2.)
5. Exponer tres modelos semióticos (plástico, figurativo y simbólico) que funcionan conjuntamente en la significación visual, pero que responden a diferentes modos de atención ante las imágenes. Estos modelos, que ya estaban contenidos en la semiótica de Peirce y que más tarde son retomados por teóricos como Magariño de Morentín, nos parecen eficaces para delimitar el ámbito modelizador (conceptual) de las imágenes. (s.f. 2.3.)
6. Nos interesamos especialmente por el modo simbólico que, al establecer un sistema de referencias en las imágenes, se asemeja más al modelo de eficacia semántica de la codificación lingüística. (s.f. 2.4.)

Segunda conclusión:

A partir de la segunda hipótesis² sacamos la conclusión de que existe una interrelación entre palabras e imágenes para responder al requerimiento cultural de una comprensión conceptual de las imágenes.

Los pasos que hemos dado para corroborar esta segunda conclusión son los siguientes (los resultados de cada uno de ellos se exponen en el apartado “Desarrollo de las conclusiones”):

7. Constatar que en algunas prácticas artísticas de la década de los sesenta del siglo XX la cuestión de la interrelación fue clave, poniendo en crisis el significado lingüístico propio de la modernidad. (s.f. P.1.)
8. Reconocer los límites de la codificación visual y su necesaria interrelación con una semiosis sustituyente textual para obtener una eficacia semántica semejante a la del lenguaje verbal, es decir aquella en la que entran en juego conceptos. (s.f. 2.4.; 2.6.)
9. Explicar la significación conceptual de las imágenes como una interrelación (o “relación dinámica”) entre un interpretante designativo y un interpretante conceptual. (s.f. 2.4.; 2.5.)
10. Recordar el papel fundamental de las otras dos semiosis (plástica y figurativa) en la experiencia estética. (s.f. 2.5.)
11. Señalar que la sobrevaloración de la significación conceptual de las imágenes es un efecto forzado por nuestra cultura logocéntrica, y que no depende de una codificación estructural fuerte de las imágenes sino de efectos de mediación interesados por determinadas instancias de poder. (s.f. 2.6.; 2.7.)
12. Señalar algunos modelos teóricos de interrelación lingüístico-visual en el arte como la *lexia*, así como su funcionamiento estructural en la ordenación del código de lectura del cuadro con el conjunto de traducciones textuales que operan sobre la morfología de una obra de arte plástica. (s.f. 2.7.)

² 2º hipótesis: A pesar de la crítica al imperialismo lingüístico al que se acusa de sobredeterminar la significación visual, es necesaria la *interrelación* de las imágenes con el lenguaje verbal para llevar a cabo los procesos de interpretación en arte (estructural, operativa o sintomática). El *emergente textual* que aparece cada vez que planteamos la pregunta ¿qué significa esta imagen? es producto de dicha interrelación. Es lo que designamos como *semiosis sustituyente textual* y responde a un requerimiento *cultural de eficacia semántica en la interpretación de las imágenes*. En este caso no existe error metodológico, como en el caso de la sobredeterminación lingüística de la 1ª hipótesis, sino efecto sintomático de la cultura sobre la significación visual.

Otras conclusiones en torno a la significación en arte tras la crisis del modelo lingüístico moderno:

La última parte de la tesis (s.f. 2.7.; 2.8.; 3.1.; 3.2.; 3.3.) es un largo comentario que nos ha servido para reflexionar sobre la significación en arte tras la crisis del modelo lingüístico moderno. Nos hemos interesado especialmente por las nociones de pertinencia y focalización de la significación, entendiendo que el arte contemporáneo, no significa sin más, sino que pone en juego la significación y sus mecanismos, dándonos a ver su alteridad (s.f. 2.7.). También nos ha interesado el modo en que la referencia a los discursos culturales está imbricada estructuralmente en las obras generando, no ya unos contenidos legibles, sino unas reglas de juego/uso en el que dichos (con)textos son elementos relevantes. (s.f. 2.7.; 2.8.)

La *Tercera Parte* de la tesis está escrita de forma más ensayística y responde a la necesidad de reflexionar sobre la influencia de la condición lingüística del arte en el momento presente. Particularmente acuciante para los artistas es la reflexión sobre la capacidad del arte para generar diferendo crítico en una cultura sobredeterminada por la estetización y la hipercomunicación. (s.f. 3.1).

En este sentido, abordamos las contradicciones y aciertos en los que parecen incurrir tanto los *Estudios Visuales* como la *Teoría Crítica* a la hora de reconocer un potencial crítico en las propuestas artísticas. (s.f. 3.2.-3.3.)

En definitiva, en la parte final planteamos comentarios que desean generar aperturas para futuras investigaciones.

4.2 Resumen de las conclusiones

En resumen, tras el análisis del modelo semiótico complejo (y por ahora no unificado) que hemos elegido, hemos podido *confirmar* la presencia de dos fenómenos contradictorios y confundidos en cuanto a la imposición de lo lingüístico en lo visual cuando se habla del “imperialismo del lenguaje” en su versión simplificada. Sin embargo no debemos confundir *la semiosis de la imagen simbólica* (repertorio de tipos) que pertenece a la significación estructural interna de las imágenes y que, en muchas disciplinas, manifiesta una sobrecodificación y una sobreconceptualización como equivalencia errónea con el lenguaje, con *la semiosis sustituyente textual* (repertorio de conceptos) que responde a la significación por interrelación con los discursos y que manifiesta una conceptualización de la significación por el lenguaje verbal. Esta última resulta de un requerimiento de eficacia semántica conceptual en las imágenes por parte de una cultura occidental logocéntrica.

Tras verificar la primera hipótesis, hemos detectado y demostrado efectivamente el *error metodológico* que atribuye directamente un valor conceptual a las imágenes, especialmente,

en algunas teorías generales de la imagen (s.f. 2.4.1.), y hemos analizado los problemas de sistematización y semantización de la imagen que acarrearán (s.f. 2.4.2. y 2.4.3.). Este error es el principio básico en el que se fundamentan muchas de las teorías que afirman la existencia de un lenguaje (e incluso un pensamiento) visual autónomo en las imágenes, y/o que sobrevaloran la significación conceptual con respecto al potencial de sentidos restantes de las imágenes.

De la segunda hipótesis, hemos verificado la existencia de una *interrelación de las imágenes con el lenguaje verbal* cuando se interpreta la significación tanto estructural como operativa o sintomática de las imágenes (s.f. 2.4.3.3. y 2.5.1.). El *emergente textual* que se desprende de la interpretación ha quedado explicado en la *semiosis sustituyente* que se produce en la relación dinámica entre los interpretantes designativos y los interpretantes conceptuales y responde a una necesidad cultural que *sobredimensiona* la eficacia semántica conceptual en la totalidad del sentido de las imágenes (s.f. 2.5.3.). Al final del capítulo 2.5. hemos propuesto un esquema provisional del modelo de la significación visual conceptual para tratar de dar cuenta, hasta donde hemos podido llegar, de estas relaciones semióticas.

4.3 Desarrollo de las conclusiones

La primera conclusión que queremos reseñar es de orden terminológico y absolutamente fundamental para evitar confusiones con respecto a lo que llamamos significación visual. El sentido, o conjunto de experiencias significativas, de la imagen visual está determinado por diferentes niveles de estudio de la significación que conviene distinguir en una aproximación metodológica. (s.f. 2.3.2.)

El primer nivel corresponde a la *significación estructural* y puede definirse como la necesidad de comprender los procesos internos de la semiosis visual: “cómo”, “qué” y “cómo qué” significan las imágenes. La significación en este caso suele construirse a partir de tres dimensiones del signo visual: el plano del significado, el plano del referente y el plano de la cualidad, dando lugar cada uno de ellos a distintas semantizaciones de lo visual. En estos estudios se pone el acento en las relaciones sintáctico-semánticas de los signos visuales. Estas son las cuestiones de las que nos hemos ocupado en mayor medida a lo largo de la tesis (*Primera y Segunda Parte*).

El segundo nivel corresponde a la *significación operativa* y puede definirse como los hábitos de lectura y experiencia adquiridos por el sujeto ante la imagen. *La significación se entiende esta vez, no ya como el significado de un objeto, sino como la actividad de un sujeto.*

El tercer nivel corresponde a la *significación sintomática* y puede definirse como la interpretación de síntomas culturales en los hechos visuales o, dicho de otro modo, como la recepción y usos de los signos como discursos culturales. *La significación se entiende aquí, ya no como los propios hábitos y comportamientos de los sujetos, sino como los discursos implícitos en el campo de la cultura donde se producen dichos comportamientos.* En este caso tanto las imágenes como los sujetos son

producidos por los repertorios de experiencia de un momento histórico-cultural determinado. La significación se convierte en un efecto de los modelos de realidad al uso, con fuertes componentes político-culturales que se expresan en todos los registros sensibles y conforman regímenes de experiencia del mundo. En estos estudios se pone el acento en las *meta-significaciones* de la significación visual. Hemos abordado estas cuestiones en la *Tercera Parte* de la tesis como un comentario a las dos primeras.

1. ¿En qué medida podemos hablar del arte como una forma de conocimiento?

Ante la sospecha de que las teorías unificadas de la imagen (y del arte) proponen modelos lingüísticos de su funcionamiento aberrantes –sobre todo aquellas basadas en unidades discretas y codificables–, hemos revisado algunas teorías que plantean analogías y diferencias entre palabras e imágenes. En la *Primera Parte* de la tesis nos hemos preguntado por las condiciones sintácticas y semánticas que permiten entender las prácticas artísticas visuales como lenguajes, interesándonos especialmente por las teorías simbólicas del arte, la filosofía analítica y la semiótica.

Desde la teoría simbólica de Cassirer (s.f. 1.1), y más adelante Goodman (s.f. 1.4.-1.5.), el arte es un lenguaje sólo mientras se le considera como un proceso de simbolización, y deja de serlo en cuanto se lo considera como un sistema de codificación autónomo. Se construye aquí una concepción cognitiva del arte que funciona primeramente como acto transformador. Esto supone concebir la obra, no como un artefacto dotado de propiedades materiales constitutivas, ni tampoco como un universo incomparable e inagotable de significaciones, sino como una arquitectura de símbolos organizados sintácticamente y semánticamente funcionando dentro de un contexto cultural determinado. Hablar de símbolos artísticos es ante todo poner el acento sobre los procesos de interacción entre el objeto y sus *formas de uso*.

Tras esta *Primera Parte* introductoria, hemos constatado la necesidad de rastrear los procesos de significación en arte más allá de los mecanismos estructurales de la comunicación, retomándolos desde *su interrelación con el lenguaje verbal* (*Segunda Parte*). Por un lado hemos querido comprobar la capacidad de simbolización de las imágenes apoyada en el modelo lingüístico (s.f. 2.2.-2.5.) y por otro su interrelación con los discursos socio-culturales al uso como marco de significaciones posibles (s.f. 2.6.-2.8.). La reflexión que hemos llevado a cabo siempre se ha producido desde un marco interdisciplinar y transversal.

2. Inconsistencias del modelo artístico como lenguaje sintácticamente autónomo

Esta cuestión debe ser abordada desde dos frentes: la posibilidad de sistematizar los signos visuales artísticos (s.f. 1.3.-1.5.) y la identificación de una especificidad propia del arte frente a otras manifestaciones visuales (s.f. 1.4.).

Especificidad del arte:

Sobre la especificidad medial del arte frente a otras prácticas comunicativas retenemos las siguientes afirmaciones, que si bien difícilmente pueden generalizarse a todas las manifestaciones visuales y textuales, conforman un cuerpo teórico de referencia sobre el que pueden matizarse casos concretos. Para Umberto Eco, las representaciones artísticas, al emplear las normas de forma desviada, nos obligan a mirar la cosa representada a la vez que los medios de su representación, lo que Román Jakobson definió como la hipóstasis del significante de los signos estéticos. El arte aumenta la dificultad y la duración de la percepción, describe al objeto de un modo irreconocible para el vistazo o la mirada superficial, como si todavía no estuviera mediado por el lenguaje. El fin de la imagen no es en este caso hacer más claro el mensaje que transmite, sino ofrecer una percepción particular y diferente del objeto. El espectador no acostumbrado a la trasgresión que afecta a la norma, retarda su proceso perceptivo al tiempo que trata de establecer conexiones significativas y, como consecuencia, la comprensión del mensaje se difiere en el tiempo, pasando a un segundo término frente a la aceptación o rechazo de la forma. Una desviación de la norma que afecta tanto a la forma como al contenido, obliga a reconsiderar la regla de su correlación, de este modo se hace *autorreflexivo*. En otras palabras, ante una obra de arte, el espectador cuestiona y desautomatiza sus propios patrones de lectura y de interpretación de lo visual (s.f. 1.4.1).

Para Morris la especificidad del lenguaje plástico reside en el hecho de que todo signo artístico acentúa de manera extraordinaria su *designata* hasta alcanzar su pleno sentido en la relación signo-significación. Es decir, significa sin referencia, en su propia exhibición, transmitiendo algo no por designación convencional sino a través de las mismas propiedades del signo (s.f. 1.4.2).

Estas son sólo algunas de las afirmaciones más conocidas a favor de una singularidad de la imagen artística, de cuya existencia específica a penas existen objeciones. Si es necesario se recurre al contexto para legitimar su diferencia, como el las teorías de Dicky o Danto. Otro asunto es el que afecta a su capacidad de generar criticidad en la actualidad. En este caso sí que existe una fuerte polémica abanderada por los *Estudios Visuales*, asunto que abordaremos en la *Tercera Parte* de la tesis.

Arte como lenguaje:

Desde el punto de vista de la sistematización los signos visuales artísticos, la identificación entre arte y lenguaje se revela problemática. En primer lugar debe tenerse en cuenta que desde el análisis estructural sólo en el lenguaje verbal se da la doble articulación (necesaria para relacionar sonidos y significados) de forma sistemática, general y fácilmente reproducible. Ya en la propia obra de Saussure se encontraba una prudente cautela al plantear el fenómeno artístico como un acto lingüístico. Efectivamente, para el autor, el signo, en tanto que resultado de la asociación entre un significado y un significante es arbitrario, pero esta arbitrariedad —que es, por otra parte, lo que favorece el uso de la lingüística como modelo general para toda semiología— no

se reproduce en el caso del signo artístico, caracterizado por mantener un vínculo motivado e intencional (y no tanto convencional) entre el significado y el significante.

La lingüística estructural de Saussure dio paso al desarrollo del estructuralismo (Formalismo ruso, Escuela de Copenhague y Círculo de Praga) que asemejó al arte con el lenguaje y se centró exclusivamente en explicar su dimensión estructural, sólo descifrable mediante un análisis semiótico inmanente. (s.f. 1.3.4.)

Uno de los problemas más relevantes señalado por Umberto Eco, es la constatación de que no hay un código fuerte que sostenga los signos artísticos. Al contrario, estos están cargados de ambigüedad y tienen capacidad para desarrollar su propia semántica. La obra no es un discurso resuelto desde un código establecido a menos que por ello entendamos la determinación que sobre el arte puede proyectar la tradición. El propio Eco se ha encargado de poner de manifiesto algunas diferencias fundamentales entre los modos de sistematización de los signos lingüísticos verbales y los no verbales. Después de recordarnos que nos comunicamos por medio de códigos potentes (como la lengua) y por medio de códigos débiles, mal definidos, que mudan continuamente y en los que las variantes facultativas prevalecen sobre los rasgos pertinentes, señala que en una imagen no se destacan unidades pertinentes discretas y catalogables, como ocurre en los fonemas lingüísticos. Termina afirmando que los códigos visuales si existen, son códigos débiles. Debemos tener en cuenta que en el momento de escribir estos ensayos se estaban fraguando propuestas de arte conceptual de las que Eco probablemente no tenía conocimiento y que ahora parecen desautorizarle.

De este modo, para Eco, una pintura puede considerarse globalmente como un *supersigno*, es decir, como la asociación de significantes visuales con significados que sólo en el marco del cuadro cobran sentido unos respecto de otros. Pero es muy problemático, sino imposible, aislar todas las unidades pertinentes de significación del continuum visual del cuadro. Es decir que ante una imagen artística dos personas diferentes se detendrán en elementos distintos de la imagen, o por lo menos los relacionarán en un orden diferente, ya que no existe una convención compartida de cuáles son las unidades pertinentes del cuadro. En este sentido la semiótica de Eco arroja una luz esclarecedora sobre el "defectuoso" funcionamiento comunicativo de la imagen pictórica, considerando la comunicación en el sentido unívoco de los lenguajes con una doble articulación estricta. (s.f. 1.3.4.; 1.4.3.).

En segundo lugar, la propia ambigüedad del signo artístico, su carácter más significativo que comunicativo según los semiólogos, impide un tránsito fácil del significante al significado tornándolo al primero como vehículo y objeto de la posible comunicación artística. Esta conversión del significante en su propio significado, esta autorreferencialidad, pone en cuestión el que podamos considerar al arte simplemente como un habla del artista a través de la obra (s.f. 1.4.1.).

Un tercer problema fundamental en la equiparación de arte y lenguaje surge al constatar que el signo artístico es el instrumento para un lenguaje especialmente connotativo (un segundo lenguaje en el que intervienen de manera fundamental las apreciaciones subjetivas del interpretante) y no sólo denotativo (el primer lenguaje donde el significado es convencional), culminando con la polisemia y la violación de convenciones y códigos. Este aspecto del lenguaje ha sido tratado especialmente por R. Barthes y N. Bryson en sus múltiples ensayos. (s.f. 1.3.4.; 2.6.1.5.)

Arte y lenguaje verbal no pueden, por lo tanto, ser equivalentes. Ni los signos artísticos se sistematizan como los del lenguaje verbal, ni la obra de arte es llanamente traducible a un enunciado verbal. Una obra no hace referencia a algo preexistente de manera exclusiva sino que, ante todo, habla de y en su propia presencia, según Jakobson. La obra de arte, en todo caso, podría ser un signo en sí misma, más que un vehículo de signos. Dicho de otro modo, el arte no se limita a expresar de una manera *artística* algo ya prefijado, ya se identifique con ello lo bello, la verdad o cualquier otro contenido recogido en el catálogo de categorías estéticas, sino que es un significante abierto a múltiples lecturas, extremadamente sensible a los contextos de recepción.

En el caso de la poética literaria se podrían poner en entredicho muchas de las afirmaciones que acabamos de exponer. Pero incluso en este caso existe tal diferencia, que aunque sólo sea de grado, se revela fundamental para diferenciar la práctica plástica de la poética. La subversión de un poema sobre el código verbal -compartido, recordado y usado por todos los miembros de una comunidad lingüística- no puede tener el mismo *calado* que la alteración que sobre los hábitos escópicos tienen algunas obras de arte. El énfasis en la identificación e interpretación de dicha alteración difiere en ambas situaciones aunque sólo sea por la escasa conciencia que tenemos los sujetos en general de la codificación visual que nos rodea permanentemente. Las consecuencias de esta toma de conciencia sobre la naturalidad/artificiosidad en que se perciben y enjuician las distintas prácticas artísticas son notables. Como dice Garroni: “[...] el “significado” no se confunde con lo “conocido”, de que es portador el lenguaje verbal en su función cognoscitiva dominante; aunque entre ellos existirá siempre una interrelación necesaria. El significado es sencillamente lo que se puede coordinar con una forma y en este sentido se presenta como *disponible* para las determinaciones más variadas y las coordinaciones posibles.” (s.f. 2.6.1.2)

Roman Gubern, por su lado, considera que el lenguaje verbal permite al hombre tener relación con las cosas, en ausencia de ellas, nombrándolas y relacionando su realidad fónica con otras realidades, mientras que la expresión icónica artística permite completar y ampliar esta relación en el plano del simulacro, reforzando el puente entre lo sensitivo y lo conceptual. Coincidimos con este autor, al considerar que ambos tipos de representación, a pesar de su consideración como lenguajes, constituyen dos *estrategias diferentes de manifestar fenómenos cognitivos* (s.f. 1.5.2.).

Todas estas objeciones arrojan importantes dudas sobre la posibilidad y la eficacia de una semiótica del arte entendida en términos analógicos entre arte y lenguaje en sentido estricto. El binomio arte-lenguaje no supone una equiparación, sino una interrelación compleja.

Tipos de codificación:

Por fin nos ha parecido especialmente interesante reseñar algunas reflexiones en torno a la posibilidad de codificar las producciones del arte. A través del código los signos sustituyen a los objetos, a las ideas o a los estados sensoriales a los que se refieren. Eco se pronuncia a favor de la idea de que también el signo icónico comunica mediante un código, pero siendo el signo artístico la expresión de algo aún no definido, el mecanismo mismo de invención es, de hecho, la “institución de un código”. (s.f. 1.4.3.)

Tradicionalmente se vienen reconociendo dos tipos de codificación: el *analógico* y el *digital*. El funcionamiento de la codificación analógica se basa en criterios de semejanza más o menos evidentes entre el significante y lo que representa; mientras que la digital estaría en relación, no tanto con el tipo de equivalencias que se establecen entre el signo y el referente, sino con la naturaleza fragmentada y discontinua del propio código, compuesto por partes autónomas, bien diferenciadas y susceptibles de sistematización. Un ejemplo del primero sería una imagen; y del segundo, cualquier palabra, fórmula matemática o composición musical. Nosotros hemos preferido trabajar con la denominación propuesta por Goodman que emplea el término “notacional” para referirse a los mensajes escritos, musicales o matemáticos y el de, “no notacional” para referirse a los icónicos. Más relevante que la existencia o no de parecido entre la representación y lo representado, es el hecho de que en la codificación del mensaje exista o no la intervención de unidades sistematizadas y fácilmente diferenciables. Nos ahorramos así incurrir en contradicciones con algunos casos ambiguos como aquellas imágenes exclusivamente simbólicas (tipo señal de tráfico) codificadas sobre la base de relaciones totalmente arbitrarias que la vinculan unívocamente con el significado.

La distinción que establece Goodman entre los *esquemas* simbólicos y los *sistemas* simbólicos, nos ha parecido especialmente relevante para comprender las limitaciones de una codificación de las representaciones artísticas. Un *esquema* es una clase de símbolos regida por la sintaxis; un *sistema* es un esquema simbólico interpretado semánticamente o en correlación con un campo de referencia. Si analizamos en primer lugar los esquemas simbólicos, veremos que un esquema notacional es aquel cuyas señales incluyen clases cuyos miembros son sintácticamente de carácter indiferente: se puede sustituir cualquier miembro de esa clase por otro sin que cambie la sintaxis de las expresiones en las que aparece. La indiferencia de carácter exige que dichas clases sean disjuntas y finitamente diferenciadas en su totalidad (articuladas). Decir que son disjuntas equivale a decir que no hay intersección de pertenencia entre ellas. Decir que son finitamente diferenciadas en su totalidad equivale a decir que es posible determinar si una marca que no pertenece a ambos de entre dos caracteres no pertenece ni a uno ni a otro. Goodman

amplía estas definiciones de esquemas notacionales a sistemas notacionales, desde lo sintáctico hasta lo semántico, aplicando criterios similares a clases de conformidad, que son denotaciones o extensiones de los caracteres sintácticos. Un sistema de símbolos es notacional si y sólo si es un esquema notacional (es decir, si es sintácticamente notacional) y las clases de conformidad de sus caracteres son disjuntas y están finitamente diferenciadas en su totalidad. Si un esquema no es articulado y mantiene un número infinito de caracteres que están ordenados de tal manera que entre cualquier par hay un tercero menos discriminable de cada uno de los del par que lo que éstos lo son entre sí y, como resultado, sucede que una determinada marca no se puede excluir de un número infinito de caracteres, entonces dicho sistema es “denso”, como lo son las representaciones plásticas. (s.f. 1.5.2.)

A través de la comprensión de estos modelos de codificación podemos reconsiderar el funcionamiento de la significación específica del arte. Según Goodman, el conocimiento proposicional que se agrega a la denotación (que hemos llamado en otros capítulos “emergente textual”) permite decir que cada representación funciona proposicionalmente, por medio de las etiquetas o “*figuras-como*” (s.f. 1.4.6.). Este autor ha sido decisivo para establecer las claves en las que hemos sustentado la idea de interrelación visual-textual que desarrollamos en la *Segunda Parte* de la tesis.

3. Los formalismos estéticos como consolidación del modelo lingüístico del arte

En este apartado hemos querido comprobar la incidencia de los formalismos estéticos como causa y consolidación del modelo lingüístico del arte.

La semiótica del arte ha evitado la dicotomía forma/contenido, unificando ambos polos en la unidad superior del signo. Este se define precisamente como la relación entre un significante y un significado. De este modo, gracias a la terminología y perspectiva semiótica, podemos reconsiderar las tesis formalistas sin desatender ya a la promesa de sentido que se conjuga en la realidad del arte, donde el contenido se transparenta en la propia forma hasta el extremo de provocar la tradicional dificultad de su lectura. Una dificultad que, por otra parte, podría ser fácilmente superada si fuéramos conscientes de la diversidad de nuestros modos de atención en arte. (s.f. 2.1.)

Para acabar de una vez con la metafísica del “significado oculto en la pintura” (s.f. 2.1) -o cualquier imagen producida en general-, es necesario superar tanto las fenomenologías de causalidad con una supuesta realidad exterior nunca alcanzable (procesos nouménicos), como los formalismos semánticos cerrados o las tautologías de las semióticas estructuralistas (ver críticas de Bryson al estructuralismo s.f. 2.6.1.5.). La variabilidad del contexto material en sus dos dimensiones, tanto los discursos sociales vigentes como los “usos-valor” prácticos, debe ser incorporada al lugar global de la significación.

4. Problematicación de la equivalencia entre conceptos verbales y visuales

Una de las indagaciones principales de la tesis ha consistido en comprobar la adecuación a las imágenes del significado conceptual lingüístico. Para ello, en un primer momento, hemos tratado de identificar la noción de concepto en las teorías lingüísticas, sobre todo en aquellas basadas en la hipótesis del determinismo lingüístico impulsado por Sapir y Whorf (s.f. 2.2.). A continuación nos hemos interesado por la noción de concepto y su dependencia del lenguaje verbal en la teoría cognitiva (s.f. 2.2.). Para terminar hemos tratado de identificar en las imágenes mecanismos de modelización similares a los conceptos verbales (s.f. 2.4.3; 2.5.2.), y en su defecto, mecanismos de sustitución por interrelación con el lenguaje verbal. (s.f. 2.4.3.3.; 2.5.3.)

Los aspectos del lenguaje verbal que nos han interesado pertenecen a dos dimensiones de los estudios lingüísticos. Por una parte aquella que asegura y explica porque puede considerarse al lenguaje verbal como el sistema de modelización primario de la realidad. Y por otra parte aquella que afirma que el lenguaje verbal, a través de los conceptos, es el sistema semiótico más elaborado en cuanto a elaboración y transmisión del conocimiento.

Sapir describe lo que entiende por lenguaje como un “carril preparado” para el pensamiento. Explica que el habla es el “registro de la fijación de los conceptos en sus relaciones mutuas”. Siendo los conceptos la sustancia básica del pensamiento racional podemos entender la necesaria dependencia e interrelación para que ambos puedan darse y evolucionar a la par.

A partir de estas observaciones Whorf establece dos hipótesis fundamentales (Determinismo lingüístico y Relatividad lingüística) de las cuales a nosotros nos interesa especialmente la primera:

Determinismo lingüístico: todos los altos niveles de pensamiento dependen del lenguaje. Es decir que el lenguaje no es simplemente una herramienta del pensamiento como se suele creer habitualmente sino también como un modelizador primario de la realidad. (s.f. 2.2.)

En las imágenes, entre otros signos visuales, nos encontramos con signos de naturaleza simbólica, es decir signos que responden a un código más o menos establecido o a una convención. El estudio de su semiosis siempre ha estado muy cerca del análisis lingüístico verbal y ha conducido a numerosos teóricos a considerar el funcionamiento de las imágenes como un modo de comunicación análogo, aunque menos eficaz (incluso defectuoso), al lenguaje verbal. Por supuesto estamos en desacuerdo con estas apreciaciones, entre otras cosas porque se obvia que una imagen siempre cuenta con al menos tres semiosis simultáneas. La distinta naturaleza de sus signos (simbólica, figurativa y plástica) se hace más pregnante a medida que varían nuestros modos de atención, es decir a medida que varía la eficacia semántica requerida. Esta eficacia no es consciente sino automática en la mayoría de las percepciones visuales y depende de los atractores de que dispone cada sujeto. (s.f. 2.3.4.; 2.4.3.)

Para que un sujeto sepa que lo que está percibiendo es una imagen visual es necesario que realice determinadas operaciones semiótico-cognitivas mediante las cuales actualice en su mente la configuración de otra entidad que no es la imagen visual que está percibiendo, sino que consiste en *lo por ella representado, conforme a los atractores de que dispone*. Esta entidad que se configura en la mente del intérprete, a partir de la percepción de una determinada imagen material visual, y que le confiere determinadas características perceptuales a otra determinada entidad, constituye el resultado o la *eficacia semántica* de dicha imagen material visual. (s.f. 2.4.3.1)

Queremos insistir aquí en la necesidad de distinguir entre la interpretación de una imagen y su explicación. Hay que diferenciar una explicación acerca del proceso de interpretación del proceso que se cumple en la mente de un intérprete cuando interpreta una imagen visual. Cuando tratamos de construir la significación verbalizable, racional o lógica de las imágenes materiales visuales, esa explicación es la *eficacia semántica específica* del lenguaje verbal y actúa como comentario sobre las imágenes visuales. Las palabras actúan entonces como *semiosis sustituyente* de las imágenes. En cambio, el resultado de la interpretación de una imagen visual no se reduce a su explicación, sino que también se obtiene la comprensión de experiencias personales propias o la incorporación de experiencias ajenas, o el reconocimiento de códigos sociales gráficos, o la constatación de presencias o de transformaciones de objetos o de comportamientos. En definitiva, podríamos decir, recordando lo dicho en el apartado anterior, que las imágenes producen un efecto de *mostración* que requerirá ser complementada con otras imágenes visuales y/o con otras semiosis distintas de la visual, para alcanzar la posibilidad de representación y por lo tanto de significación.

5. Tres semiosis para la significación visual

Si queremos adentrarnos en la significación visual más allá del modelo simbólico necesitábamos trabajar con una semiosis compleja que relacione la naturaleza plástica, figurativa y simbólica de las imágenes. Este macro-modelo semiótico ya fue dibujado a grandes rasgos por la semiótica visual de Peirce. Pero hemos encontrado interesantes actualizaciones, como las que plantean Magariños de Morentín o Göran Sonesson, que nos parecen eficaces para delimitar el ámbito conceptual y experiencial de las imágenes. (s.f. 2.3.)

Estas semióticas tratan de diferenciar entre tres tipos de signo visual: *cualisignos* (que dan lugar a imágenes con predominio plástico), *sinisignos* (que dan lugar a imágenes con predominio figurativo o icónico) y *legisignos* (que dan lugar a imágenes con predominio simbólico), generando cada cual su respectiva semiosis. La distinción de tres tipos de signos visuales específicos nos permite analizar la semántica visual con más profundidad sin estancarnos en su sistematización sintáctica general, lo cual obstruye el paso definitivo a la semántica visual en muchos estudios de semiótica de las imágenes.

Como ya hemos advertido, la consideración unitaria de una semiótica de la imagen visual no da cuenta de las diversas posibilidades abarcadas por la expresión “significación de la imagen material visual”. Esta, en efecto, puede estar construida para mostrar (1) *cualidades* o (2) *existentes* o (3) *normas* o (4) *la combinatoria* de dos o tres de estos aspectos (s.f. Figura 33). Lo cual, con mayor o menor presencia de uno u otro, es lo habitual. En sus representaciones con predominancia de alguna de estas propuestas perceptuales, las imágenes visuales se distribuyen, aproximadamente, entre las tres variedades a las que se pueden aplicar las denominaciones que genera Peirce de: “cualisignos icónicos” (la forma de las cualidades), “sinsignos icónicos” (la forma de los existentes) y “legisignos icónicos” (la forma de las normas), que habrá que identificar para determinar uno u otro tipo de semiosis. Para Eco una imagen de arte está constituida por signos artísticos y cada signo puede ser definido como “[...] un sinsigno [réplica] que es también un cualisigno [cualidad] y significa como tal, aunque utiliza legisignos [modelos] como material posible.” (s.f. 2.3.3.)

Según este modelo semiótico, en el proceso de interpretación tienen lugar las actualizaciones de los *atractores* visuales correspondientes (plástico, figurativo y simbólico) en el proceso cognitivo que hemos denominado “*relación dinámica*” entre el interpretante conceptual y el interpretante designativo, y no en otro lugar. Sólo ahí pueden darse las condiciones de reconocimiento, verificación y homologación con los discursos vigentes, imprescindibles para las operaciones de identificación y posterior interpretación. (s.f. 2.3.4.: 2.3.5.; 2.4.3.3.). El esquema de la figura 37 (s.f. 2.3.6.) intentamos representar esquemáticamente las interconexiones de todas estas relaciones semióticas.

6. El modo simbólico de la imagen visual

Hemos comprobado, entre otras cosas, que incluso las imágenes con predominio simbólico no funcionan de modo absolutamente análogo al lenguaje verbal. Para adquirir eficacia semántica conceptual también requieren de la interrelación con las categorías conceptuales de la codificación lingüística. (s.f. 2.4.)

De modo análogo al lenguaje verbal, los signos gráficos simbólicos se articulan en un *sistema de oposiciones y diferencias* (significantes asociados a significados de modo convencional). Lo cual no ocurre con las imágenes figurativas, ni con las imágenes cualitativas cuyo conjunto de atractores no posee una estructura de sistema semántico, sino de lo que podría designarse como un *registro dinámico* en la construcción del imaginario de cada individuo, de carácter *continuo* en las imágenes figurativas y *experiencial* en las imágenes cualitativas. Por lo tanto, las características sistémicas, específicas de los signos gráficos, son las pertinentes a los *símbolos*, siempre teniendo en cuenta que hablamos de “símbolo” en sentido peirceano: como el resultado de una convención social. (s.f. 2.4.3.2.)

Ahora bien, el intérprete no capta el significado de determinados fenómenos gracias a las características de las imágenes visuales sino *por su intermediación*. Un intérprete podrá *representarse determinadas características* de determinados fenómenos en las imágenes visuales, lo que evidentemente no constituye un sinónimo del significado lingüístico de dichos fenómenos ni del concepto que se les asocia. Con lo cual, cuestionamos la autonomía semántica de las imágenes para la representación o construcción del significado de determinados fenómenos; pueden *representar otras determinadas características* de determinados fenómenos, que no necesariamente constituyen su significado.

Como veremos a continuación, el significado, en cuanto posible objeto de conocimiento, debe ser entendido como el *emergente textualizado* (conceptual) que resulta del proceso de interpretación y que responde a una necesidad semiótica de *interrelación*. En palabras de Magariños de Morentín, para cuando reconocemos las morfologías visuales ya hemos asumido un compromiso subjetivo con ellas, viendo lo que sabemos o lo que queremos ver.

La relación asimétrica entre palabra e imagen no permite que las imágenes sean visibles porque son decibles o simplemente porque son representadas por la palabra o discurso verbal. Desde la relación de *especificidad* y *complementariedad* que sostenemos, como la que interrelaciona las diversas semiosis culturales para conferir significado a los fenómenos sociales, puede decirse que la réplica de signos gráficos (dibujos de símbolos normalizados) de la imagen simbólica es una semiosis sustituyente que construye modelos e instrucciones (informando, sugiriendo o prohibiendo acerca de un tipo determinado de fenómeno social), que adquiere significado por eficacia de tales dibujos.

Pues bien, los elementos estrictamente simbólicos son formas elaboradas para representar sólo por *convención*, o sea, que resulta imprescindible reconocer a tales elementos en cuanto pertenecientes a un *código*, cuya interpretación requiere necesariamente un aprendizaje.

Nuestra percepción del mundo sensible se reorganiza permanentemente (lo que hemos llamado la actualización de los atractores) en torno a conceptos de referencia. Nuestra realidad visual está entonces mediada, jerarquizada y ordenada, no sólo por la percepción visual y sus representaciones mentales, sino también y sobre todo, por la reorganización conceptual que producen los símbolos lingüísticos (legisignos) asociados, que articulan el contenido textual de las imágenes a través de la semiosis sustituyente. (s.f.2.4.3.2)

A partir de estas consideraciones hemos analizado, en capítulos posteriores, cómo parte de los problemas de la significación visual vienen determinados por la extralimitación de su capacidad de conceptualización.

7. La obra de Marcel Broodthaers como desencadenante del análisis de lo lingüístico en lo visual

A partir de las investigaciones plásticas que algunos artistas realizaron en la década de los sesenta desde la perspectiva revisionista de la determinación lingüística, interesándonos especialmente por las reflexiones meta-artísticas de Marcel Broodthaers (s.f. P.1), Jasper Johns (s.f. 2.1.7.) y Gerhard Richter (s.f. 2.7.6.).

Hemos analizado más detalladamente la insistencia de Broodthaers en el vacío de la representación que en aquel momento tan intenso de la producción plástica contemporánea puso de manifiesto la aberración del modelo lingüístico moderno en el arte. Sus obras nos conducen a reflexionar sobre la viabilidad de una interpretación sustentada únicamente en la semantización verbal para averiguar la significación de las obras. Al asegurar que utiliza el objeto en sus obras como “una palabra cero” y afirmar que estas “llevan, de manera sensacional, las marcas de un lenguaje”, Broodthaers está señalando el carácter extremadamente volátil de la significación artística y su dependencia de los discursos para su autolegitimación (s.f. P.1.b.4.-b.5.). En obras como “*El museo de arte moderno*” en sus distintas etapas nos muestra la fácil instrumentación por los discursos que conforman un determinado consenso social. En este sentido, ya no son las imágenes, sino la propia mirada la que se sustenta en una *sobredeterminación lingüística que afecta todo acto de ver en nuestra cultura*. Su museo saca a relucir la estructura lingüística autoritaria que mantiene sujetas las obras a un orden establecido. Tanto la artisticidad como la significación están sujetas a dicha “estructura secundaria” (s.f. P.1.e.1.). Su práctica meta-artística puede entenderse como el desmantelamiento de los modos autoritarios del lenguaje visual.

8. Limitaciones de la codificación semántica visual

Para contestar a la segunda hipótesis, necesitamos identificar las limitaciones en la codificación de la semántica visual (s.f. 2.4.1.; 2.4.2.). Las “carencias” lingüísticas en la codificación semántica de las imágenes nos conducen a la noción de interrelación conceptual. Esta se ejerce a través de la semiosis sustituyente textual, y permite obtener en las imágenes una eficacia semántica semejante a la del lenguaje verbal, es decir aquella en la que entran en juego los conceptos. (s.f. 2.4.3.3.)

Para entender las limitaciones en la codificación visual es necesario entender los mecanismos interpretativos que entran en juego en la “lectura” de las imágenes artísticas. En un primer momento se ha de inferir diversas hipótesis, a continuación se debe hacer prevalecer una de ellas sobre las demás apoyándose en un análisis isotópico. Las isotopías son reconocibles por oposición a otras o, lo que es lo mismo, por *ruptura de continuidad*; también, por recurrencia de elementos, paralelismos u oposiciones formales. Puede ser marcada por cualquiera de las características físicas de la mancha: contorno, color, tamaño, posición, dirección, etc. y permite examinar y tomar conciencia de la cualidad compleja de la imagen a causa de la riqueza de

información que transporta y, por ello mismo, de su *polisemia*, especialmente cuando se la saca del contexto habitual de lectura. (s.f. 2.4.2)

Pérez Carreño afirma que un *texto* es una matriz de isotopías y una *imagen*, en este sentido, es un *texto*, o por lo menos, así nos obliga a considerarla la *imposibilidad de traducirla a una serie de significados parciales aislados* y la *simultaneidad espacial con la que aparecen todas sus relaciones*. Sólo en el interior de un texto cobran sentido los enunciados, unos respecto de otros. La imagen pues funciona como una unidad compleja de sentido.

Partir del examen de estructuras complejas y sistémicas, en lugar de hacerlo de la búsqueda de elementos mínimos que se combinen a niveles de complejidad creciente, es exactamente el cambio de perspectiva que propone la noción de *texto*. La noción de texto permite abandonar la búsqueda “improductiva” de los específicos, desde el momento en que no se puede interpretar cada texto como una entidad que se autosostiene, sino como una entidad que continuamente reclama otros textos, otras experiencias del autor y del lector, independientemente del soporte material con que han sido realizados. (s.f. 2.4.2.)

En este sentido Eco, en la segunda parte del *Tratado*, propone los principios generales de una semiótica de la “producción del signo”. En ella, se abandona la idea de una *tipología de los signos* (*cualisignos*; *sinsignos* y *legisignos*), a la que se le reconoce una importancia muy relativa desde la perspectiva de la semiótica textual, por lo menos en el sentido en que no depende tanto del estatuto existencial de los signos mismos como de la forma en que es producida la *unción semiótica*, que es una correlación (de dimensión variable) entre el plano de la expresión y el plano del contenido.

En nuestra opinión, el abandono de los específicos en las distintas semiosis visuales no es deseable cuando se desea analizar una determinada función concreta de las imágenes como la que nos proponemos aquí: su interrelación con los discursos verbales. Si bien es cierto que la especificidad no se aloja ya en las propiedades de los signos materiales sino en sus relaciones y en los modos de atención que les prestamos, no podemos obviarla sin más, so riesgo de ignorar, por ejemplo, la diferente función social que cumplen determinadas prácticas artísticas con respecto a otras producciones visuales. Lo que propone el modelo del texto es, sin embargo, absolutamente eficaz dentro de una semiótica general que quiera ocuparse de la que hemos llamado “significación sintomática” (recepción y usos de los signos en el marco de los discursos culturales). Pero aunque sea más engorrosa para describir una semiótica general, la distinción entre tipos de signos (*cualisignos*; *sinsignos* y *legisignos*) es fundamental para detallar algunos análisis concretos de las imágenes, como los que corresponden a una semiótica de la significación estructural.

Insistimos que ante un conjunto de imágenes heterogéneas, *no se puede establecer un sistema de signos unificado*, sino un *conjunto de relaciones por dependencias de contigüidad y/o simultaneidad*, junto con posibilidades de *transformación y/o integración* con otros sistemas semióticos que un sujeto en una sociedad y momento histórico determinado tiene a disposición. Sin embargo, y

sólo a nivel estructural, sí se podría establecer un *esquema* sintáctico de los distintos conjuntos de imágenes visuales (plásticas, figurativas y simbólicas), según la distinción que hace Goodman entre “sistema” y “esquema” simbólico. (s.f. 1.5.2.)

En nuestra “Discusión sobre tipos, atractores y conceptos” (s.f. 2.5.2.), señalamos que en las imágenes no existen equivalentes en sentido estricto a los conceptos lingüísticos y que deberíamos sustituir la noción de tipo, que sí parece reconocer una analogía (Grupo U), por la de atractor. La opción del término “atractor” supone que el correspondiente repertorio de formas mnemónicas no está constituido por unidades perceptuales discretas estabilizadas, como ocurre en la codificación entre los símbolos del lenguaje verbal y los conceptos, sino por *zonas de variación identificables (diferenciales) en un continuum de transformaciones*. En este sentido se presta mejor a la descripción de la noción de “*isotopía*” -que, por lo general, se inserta en un sistema hipocodificado- que los sistemas rígidos de codificación basados en unidades identificables. Recordamos en palabras de Pérez Carreño que “Las isotopías son los lugares del significado y, puesto que este no es explícito en un icono, la isotopía es, por lo menos, *la coherencia de una trayectoria*.” (S.f. 2.4.).

Estas relevantes distinciones nos conducen a sospechar de teorías unificadas de la imagen basadas en unidades discretas como los tipos. Y sobre todo nos obligan a reconsiderar el *interpretante* (significado) del signo visual como un *principio interactivo*.

9. Los conceptos visuales como resultado de la interrelación con el lenguaje verbal

Como venimos explicando, la significación conceptual de las imágenes se produce como una interrelación (o “relación dinámica”) entre un interpretante designativo y un interpretante conceptual. (s.f. 2.4.3.3.; 2.5.3.)

En la relación dinámica localizamos la *efectiva interrelación con el lenguaje verbal*, o con lo que hemos llamado con mayor precisión *la eficacia semántica del lenguaje verbal*; precisamente ahí donde *las relaciones lógicas identificables en una determinada propuesta perceptual requieren la explicación textual para poder significar y comunicarse, completando así su posible interpretación desde el punto de vista del significado*. O, como dice Garroni, la “traducción” de un sistema a otro, entendida como *reformulación* de lo visual en el lenguaje verbal, y no como *equivalencia*. (s.f. 2.6.1.2.)

Al igual que *no hay semántica sin transformación sintáctica*, todo significado es una variación de otro significado, *no hay significación visual sin transformación morfológica*. Todo conjunto de relaciones que alguien puede identificar entre las formas constitutivas de una propuesta perceptual es una variación de otro conjunto de relaciones que ese mismo intérprete identificó entre las formas constitutivas de otra propuesta perceptual previa, no pudiendo identificar una primera relación entre las formas de una propuesta perceptual que fuera independiente de cualquier antecedente.

Dicho nuevamente en su modo más simple: *toda morfología que se establece con sentido (consciente o inconscientemente) es una variación de otra morfología*, con lo cual produce un *diferencial*. La consciencia de este diferencial (que se produce en la operación que hemos llamado en el capítulo 2.3 “actualización de un atractor”) es el punto de partida del significado específico de una imagen determinada, estableciendo una *relación dinámica* mediante la cual pasa de determinada sintaxis a determinado significado. Se trata de la búsqueda, por lo tanto, del antecedente necesario para construir determinada interpretación, para a continuación manifestar el diferencial que la transforma. (s.f. 2.4.3.3.)

En definitiva, toda interpretación es una tarea *dinámica y diferencial* destinada a salvar la distancia entre un preconocimiento y el conocimiento resultante de la percepción de la propuesta comunicativa acerca de un fenómeno social -propuesta comunicativa en cuanto semiosis sustituyente que se sitúa necesariamente entre una previa semiosis sustituida y otra posterior semiosis sustituida, siempre ya diferente de la precedente, lo cual va configurando la densidad histórica del objeto semiótico, o fenómeno social, al que se está nutriendo de sentido. (s.f. 2.4.3.)

En el esquema de la figura 39 (s.f. 2.5.3.) podemos observar los dos pilares sobre los que se apoya el interpretante de la semiosis de los signos visuales: el *interpretante designativo* y el *interpretante conceptual*. Como sus nombres indican, la función principal que cumplen es la de “designar” para posibilitar la identificación en el primero, y la de “significar” dentro del orden conceptual del discurso en el segundo.

La *relación dinámica* se define entonces como la *interacción* de dos diferenciales: el *diferencial morfológico* que aparece en la semiosis producida por el interpretante designativo, y el diferencial semántico que aparece en la semiosis producida por el interpretante conceptual. *Este es, en nuestra opinión, el lugar concreto de la significación visual; ahí donde se identifican las distintas epistemes, donde reconocemos e interpretamos los paquetes de enunciados que dirigimos hacia las imágenes; donde se produce la inteligibilidad de las distintas eficacias semánticas, donde se da forma articulada al contenido de la experiencia visual.*

10. Incidencias de la semiosis privada

La interrelación entre semiosis adquiere una complejidad inabarcable como sistema unificado cuando se incorpora a la semiosis simbólica el papel fundamental de las otras dos semiosis (plástica y figurativa) en la experiencia estética. Los “*qualia*”, componentes básicos de la semiosis plástica o privada, consisten en la existencia de sensaciones que no son ni conscientes ni individualizables, que de ningún modo son codificables en un sistema de diferencias, pero que pueden *actualizarse*. Esta semiosis tiene un carácter *fluctuante y conflictivo* debido a su irrepresentabilidad en el resto de semiosis; mantiene, sin embargo, con ellas una *interrelación dinámica continua*. (s.f. 2.5.4.)

11. La sobrevaloración de la significación conceptual en la cultura logocéntrica

A lo largo de la tesis hemos señalado en numerosas ocasiones que la sobrevaloración de la significación conceptual de las imágenes es un efecto forzado por nuestra cultura logocéntrica. Por consiguiente el peso de la significación conceptual sobre el conjunto de significaciones no depende tanto de una codificación estructural fuerte de las imágenes como de un modo de mirar adquirido y de efectos de mediación interesada por determinadas instancias de poder. (s.f. 2.6.; 2.7.)

El logocentrismo es descrito por Derrida como la fijación en el pensamiento racional entendido como única fuente de conocimiento válido. Esta orientación sería un error epistemológico que precisa su *deconstrucción*. Tanto Derrida como Foucault realizan poderosas críticas a un fundamentalismo que produce regímenes de conocimiento basados en la *auto-identidad* y que suponen la coherencia interna de, autores, conceptos (signos, sistema, sujeto, el inconsciente, la imagen), o campos (historia, filosofía, ciencia, arte). Derrida ha mostrado que la auto-identidad de un concepto sólo puede ser aseverada y mantenida a través de una *lógica de oposición y jerarquía*, como la que imperaba en las teorías estructuralistas basadas en el modelo lingüístico. Así la supuesta coherencia conceptual de la visualidad sería producto de una larga tradición filosófica-lingüística que ha escindido la forma discursiva de las artes visuales. (s.f. 2.6.3.2.)

12. El concepto de *lexia* (J. L. Schefer), como modelo teórico de la significación en el arte, recoge bastante bien la idea de interrelación lingüístico-visual. La *lexia* es una matriz de textos sobre un cuadro. A nivel estructural la *lexia* funciona como la ordenación del código de lectura del cuadro con el conjunto de traducciones textuales que operan sobre la morfología del cuadro.

Al código (correspondiente al sistema de signos) se opone la *lexia*, es decir, una unidad de lectura macroscópica que tiene como fin informar de todos los niveles contenidos en el texto. Mientras el código impone ciertos significados sólo a título de restricción formal, la *lexia* tiene la tarea de componer esos significados en el cuadro desde el condicionamiento de los discursos dominantes en el contexto cultural de la interpretación.

En definitiva la obra se entiende no tanto como un sistema en sí, sino como un momento constitutivo de un sistema matricial de textos, propio de cada obra, definido por la *lexia*: esta funciona entonces como meta-discurso que ordena el sistema individual de discursos de cada obra. (s.f. 2.7.3.)

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

A.1. BIBLIOGRAFÍA GENERAL: ESTÉTICA; FILOSOFÍA; ANTROPOLOGÍA

ADORNO, Theodor W. *Teoría estética*. Buenos Aires: Sur. 1969.

AGAMBEN, Giorgio: *Homo Sacer. El poder soberano y la nuda vida*. Valencia. Pre-Textos. 1998.

AGAR, Michel: “Hacia un lenguaje etnográfico”. En Clifford Geertz et. Al: *El surgimiento de la antropología postmoderna*. Barcelona: Gedisa. 1998.

ARENDT, Hannah: *La condición humana*. Barcelona: Paidós. 1993.

ARGAN, Giulio Carlo: *El arte moderno*. Madrid: Akal. 1992.

ARGULLOL, Rafael: *El arte. Los estilos artísticos. Aproximación a la Belleza y el Arte*. En la colección: *Historia del Arte*, dirigida por Fernando Carroggio (tomo I). Barcelona: Ed. Carroggio S.A. 1987.

AUMONT, J: *La estética hoy*. Madrid: Cátedra. 2001.

BAUDRILLARD, Jean: *Crítica de la economía política del signo*. México D.F.: Siglo XXI. 1974.

BAUDRILLARD, Jean: *El sistema de los objetos*. Madrid: Siglo XXI ed. 1990.

BAUDRILLARD, Jean: *Cultura y Simulacro* (1978). Barcelona: Editorial Cairós. 1993.

BAUDRILLARD, Jean: *Car l'illusion ne s'oppose à la réalité*. París: Descartes & Cie, 1998.

BENJAMIN, Walter: “Eward Fuchs, collectionneur et historien”. En *Macula*, n.3-4, París. 1978.

BEARDSLEY, M. C.: *Aesthetics. Problems in the Philosophy of Criticism*. New York: Harcourt, Brace and World. 1958.

BENJAMIN, Walter: *Discursos interrumpidos*. Madrid: Taurus. 1989.

La obra como "palabra cero". Análisis de la condición lingüística de la significación en arte.

BENJAMIN, Walter: "La función del arte en la era de la reproducción mecánica" (1936), en *Iluminaciones*. Madrid: Taurus. 1993.

BERENGUER CASTELLARY, Ángel: "La cultura en la literatura" en Ángel Berenguer et. Al.: *Sobre el concepto de cultura*. Barcelona: Ed. Mitre. 1984.

BERKELEY, George: *Ensayo sobre una nueva teoría de la visión*. Barcelona: Espasa-Calpe. 1948.

BLISTENE, Bernard: "Avant-Propos" en *Poésure et Peintrie: "d'un art à l'autre"*, catálogo de la exposición en el Centre de la Vicille Charité 12/2/63 - 23/5/93. Marseille: Musées de Marseille. 1993.

BOURDIEU, Pierre: *L'amour de l'art*. París: Minuit. 1966.

BOURDIEU, P. y DARBEL, A.: *El amor al arte. Los museos europeos y su público*. Barcelona: Paidós. 2003.

BOURDIEU, Pierre: "Elementos de una teoría sociológica de la percepción artística", en Silberman, A. et al.: *Sociología del arte*. Buenos Aires. Nueva Visión. 1971.

BOURDIEU, Pierre: *Esquisse d'une théorie de la pratique*. (1972) Paris. Seuil. 2000.

BOURDIEU, Pierre: *Language et pouvoir symbolique*. (1982) Paris. Seuil. 2001. (Edition revue et augmenté).

BOURRIAUD, Nicolas: "Estética relacional". En Blanco, Paloma; Carrillo, Jesús; Claramonte, Jordi y Espósito, Marcelo (eds.): *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Universidad de Salamanca. 2001.

BOZAL, Valeriano y otros: *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Volumen I y II. Madrid: Visor. 1996.

BOZAL, Valeriano: "Los orígenes del arte del siglo XX". *Historia* 16. 1999.

BRAMANN, Jorn K.: *Wittgensteins Tractatus and the modern arts* Rochester, NY: Adler Pub. Co. 1985.

BURKE, Peter: "El Renacimiento italiano y el desafío de la posmodernidad". En Schröder, Gerhart y Breuninger, Helga (compiladores): *Teoría de la cultura*. Un mapa de la cuestión. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina. 2001.

BUXÓ REY, Ma Jesús: “La cultura en el ámbito de la cognición.” En Angel Berenguer et. Al.: *Sobre el concepto de cultura*. Barcelona: Mitre. 1984.

DANTO, Arthur, «The Artworld» en J. Margolis (ed.), *Philosophy looks at the Arts*, Philadelphia: Temple University Press, 1978

DANTO, Arthur: *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona: Ed. Paidós. 1999.

DEBORD, Guy: *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-Textos. 2000.

DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Felix: *Rizoma (introducción)*. Valencia: Pre-Textos. 1977.

DELEUZE, Gilles: *Lógica del sentido*. Barcelona: Paidós-Planeta / De Agostini. 1994.

DELEUZE, Gilles: “Optimisme, pessimisme et voyage, Lettre à Serge Daney” en *Serge Daney Ciné Journal Vol I / 1981-1982*. Paris: Petite Bibliothèque des Cahiers du Cinéma. 1998.

DELEUZE, Gilles y GUATTARI, F.: *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia: Pre-Textos. 2002.

DELIUS, Christoph y GATZEMEIER, Mathias: *Historia de la filosofía. Desde la antigüedad hasta nuestros días*. Barcelona: Könemann. 2000.

DELLA VOLPE, G.: *Crítica del gusto*. Barcelona: Seix Barral. 1966.

DERRIDA, J.: *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Ed. Anthropos. 1989.

DEWEY, J.: *El arte como experiencia*. México: F.C.E. 1949.

DIAZ, Esther: *La Filosofía del Michel Foucault*. Buenos Aires: Biblos. 1995.

DICKIE, G., *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis*, Ithaca; Cornell University Press. 1974

DREKTSKE, F.: *Conocimiento e información*. Barcelona: Salvat. 1987.

DRUDIS BALDRICH, Rimundo: *Wittgenstein (1889-1951)* (colección Biblioteca filosófica). Madrid: Ediciones del Orto. 1998.

DUBUFFET, Jean: *L'homme du commun á l'ouvrage*. París: Gallimard. 1973.

La obra como "palabra cero". Análisis de la condición lingüística de la significación en arte.

DUCHAMP, Marcel: *Notas*. (Colección Metropolis). Madrid: Tecnos. 1998.

DURING, Elie: "Critiques de l'esthétique pure» (sobre G. Didi-Huberman y J. Rancière), en *Art Press*, nº267, abril 2001.

ECO, Umberto: *Como se hace una tesis*. Barcelona: Gedisa. 1992. 1ª Ed. Milano: Tascabili Bompiani. 1977.

EFLAND, Arthur D: *Una historia de la educación del arte. Tendencias intelectuales y sociales en la enseñanza de las artes visuales*. Barcelona: Paidós. 2002.

FOUCAULT, Michel: *El pensamiento del afuera*. Trad. Manuel Arranz Lázaro. Valencia: Pre-Textos. 1997. (Tit. Orig. *La pensée du dehors*. París: Ed. Fata Morgana. 1986.)

FRANCASTEL, Pierre: *La figure et le lieu*. Paris: Gallimard. 1967.

GABILONDO, Ángel: *El discurso en acción: Foucault y una antología del presente*. Barcelona: Anthropos. 1990.

GABILONDO, Ángel. [et. Al.]: *Filosofía y poesía*. Madrid: Fundación Fernando Rielo. D.L. 1994.

GADAMER, Hans Georg: *La actualidad de lo bello: el arte como juego, símbolo y fiesta*. Barcelona: Paidós. 1996.

GADAMER, Hans Georg: *Estética y hermenéutica*. Madrid: Ed. Tecnos. 1996.

GARCÍA CANCLINI, Nestor: *La globalización imaginada*. Barcelona: Paidós. 1999.

GARCIA LEAL, José: *Arte y conocimiento*. Granada: Servicio de publicaciones de la Universidad de Granada. 1995.

GARVIA, Roberto: *Conceptos fundamentales de sociología*. Madrid: Alianza. 1998.

GEERTZ, Clifford: *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Dedisa. 1996.

GEERTZ C., et. al.: *El surgimiento de la antropología posmoderna*. Barcelona: Gedisa. 1998. (Compilación y trad. de Carlos Reynoso).

GELLNER, Ernest: *Posmodernismo, razón y religión*. Barcelona: Paidós. 1994. (trad. Ramón Sarró Maluquer).

- GENETTE, Gérard: "Relaciones axiológicas" en *Revista de Occidente* nº213. Febrero 1999.
- GOMBRICH, Ernest. H: *Historia del Arte*. Madrid: Alianza. 1992.
- GÓMEZ MOLINA, Juan José: *El manual de dibujo. Estrategias de su enseñanza en el siglo XX*. Madrid: Cátedra. 2001.
- GREENBERG, Clement: "Modernist Painting". En *Arts Yearbook* nº 4. 1961.
- HABERMAS, Jürgen: *Teoría y Praxis*. Madrid: Técno. 1990.
- HAUSER, Arnold: *Historia social de la literatura y el arte*. (3 tomos) Barcelona: Labor. 1988.
- HEIDEGGER, Martin: *Arte y Poesía*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España. (trad. y prólogo Samuel Ramos). 1985.
- HEIDEGGER, Martin: "The Edge of the World Picture", en Levitt, William: *The question concerning technology and other essays*, Nueva York y Londres: Garland, 1977.
- HERDER, J. G.: *Sämtliche Werke*. Berlín: B. Suplan. 1878.
- HERRNSTEIN SMITH, B: *Al margen del discurso*. Madrid: Visor. 1933.
- HERZOGENRATH, Wulf y KRAUSS, Stefan: *Utopías de la Bauhaus*. Centro de Arte Reina Sofía. Madrid: Ministerio de Cultura. 1988.
- HEUSCH, Luc de: *Ceci n'est pas la Belgique. Sur Alechinsky, Dotremont, Ensor, Magritte, Reinhoud, Velasquez, etc*. Bruxelles: Editions Complexe. 1992.
- HOFMANNSTHAL, Hugo von: *Carta de Lord Chandos*. Murcia: Colegio de Aparejadores y Arquitectos Técnicos / Galería Librería Yerba. 1981.
- HUMBOLDT, W.: *Ästhetische Versuche uber Goethe's „Hermann und Dorotea“*. Berlín: Braunschweig. 1861.
- HUME, David: *Tratado de la naturaleza humana. Libro I: Del entendimiento. Libro II: De las pasiones. Libro III: De la moral*. Buenos Aires: Ediciones Orbis. 1984.
- HUSSERL, E: "Investigaciones lógicas". *Revista de Occidente*. Madrid: 1967.
- ILIÉNKOV, KÓSIK, ROSSI, LUPORINI D. V.: *Problemas actuales de la dialéctica*. Madrid: Ed. Alberto Corazón. 1991.

La obra como "palabra cero". Análisis de la condición lingüística de la significación en arte.

ITTEN, Johannes: *L'art de la couleur*. Paris: Dessain et Tolra, 1979.

JAUSS, Hans Robert: "Italo Calvino: Si una noche de invierno un viajero. Informe sobre una estética postmoderna." en: *Las transformaciones de lo moderno*. Madrid: Visor. 1995.

JAUSS, Hans Robert: "Arqueología de la modernidad de Jean Starobinsky." en Hans Robert Jauss: *Las transformaciones de lo moderno*. Madrid: Visor. 1995.

JAUSS, Hans Robert: *Pequeña apología de la experiencia estética*. Barcelona: I.C.E. de la Universidad Autónoma de Barcelona. 2002.

JAUSS, H.R.: *Pour une esthétique de la réception*. Paris: Gallimard. 1978.

JIMÉNEZ, José: *Imágenes del hombre*. Madrid: Ed. Tecnos, S.A. 1992.

JIMÉNEZ, José: *Teoría del arte*. Madrid: Tecnos-Alianza. 2004.

KANDINSKY, Wassili: *Cursos de la bauhaus*. Madrid: Alianza. 1983.

KANDINSKY, Wassili: *De lo espiritual en el arte*. Barcelona: Paidós. 2001.

KANDINSKY, Wassili: *La gramática de la creación: El futuro de la pintura*. Barcelona: Paidós. 2000.

KANDINSKY, Wassili: *Punto y línea sobre el plano. Contribución al análisis de los elementos pictóricos*. Barcelona: Barral: Labor. 1984.

KEENAN, Thomas: "Sin fines ni límites a la vista". En catálogo: *Els límits del museu*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies. 1995.

KURZ, Robert: "El declive de la clase media". (2004). Altediciones.com

LACAN, Jacques: *Écrits*. Paris: Seuil. 1966. (*Escritos México*: Siglo XXI. 1989.)

LACAN, Jaques: *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. Paris: Seuil. 1973.

LACAN, Jacques: *Seminario XI: Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós. 1986.

LAGEIRA, Jacinto: "Le poème du langage" en *Poésure et peinture*. "D'un art à l'autre". Catálogo de la exposición en el Centre de la Vieille Charité. 12/2/93 – 23/5/93 Marseille: Musées de Marseille.1993.

LANE, Gilles: *Etre et langage: essai sur la recherche de l'objectivité*. París: Aubier. Montaigne. 1970.

LECHTE, John: *50 pensadores contemporáneos esenciales*. Madrid: Cátedra. 1997 (trad. M^a Luisa Rodríguez Tapia). tit. Orig. *Fifty Key Contemporary Thinkers*.

LEE, R.W: *Ut Pictura Poesis*. (1940) Madrid: Cátedra. 1982. (trad. C.Luca de Tena.) (tit. Orig. *Ut pictura poesis. The Humanistic Theory of Painting*. New York: W.W Norton. 1967.)

LESSING, G.E.: *Laocoonte*. (1766) Madrid: Tecnos. 1990.

LÉVI STRAUSS, Claude: *El pensamiento salvaje*. México: Fondo de Cultura Económica. 1964.

LLEDO, Emilio: *Imágenes y palabras*. Barcelona: Seix Barral. 1999.

LOCKE, John: *Ensayo sobre el entendimiento humano*. México: Fondo de Cultura Económica. 1999.

LYOTARD, Jean-François: *La condición postmoderna*. Madrid: Cátedra. 1994. (trad. Mariano Antolín Rato) (5^a Ed.). (Tit. Orig.: *La condition postmoderne*. París: Minuit.)

LYOTARD, Jean-François: «Petites ruminations sur le commentaire d'art». En *Opus Internacional*, nº 70-71. pp. 16-17.

MAGRITTE, René: "Entrevue avec René Magritte". Entrevistado por Paul W. Shwartz en *Studio*, año 1969.

MALLARMÉ, Stephane: *Un golpe de dados jamás abolirá el azar*. La Habana: Orígenes. 1952.

MALLARMÉ, Stéphane: "Crise de vers" y "Préface au coup de dés". (1897) en *POESURE ET PEINTRIE. "d'un art á l'autre"*. Cat. expo en el Centre de la Vieille Charité 12/2/93 – 23/5/93. Marseille: Musées de Marseille. 1993.

MANDADO, Ramón E: *Adorno. 1903-1969*. Madrid. Ed. Del Orto. 1994.

MARGOLIS, Joseph: *Philosophy looks at the Arts. Contemporary Readings in Aesthetics*. Philadelphia: Temple Univ. Press. 1978.

MARGOLIS, J: *Art and Philosophy*. Brighton: The Harvester Press. 1980.

MARIN VIADEL, Ricardo: *La investigación en Bellas Artes: tres aproximaciones a un debate*.

La obra como "palabra cero". Análisis de la condición lingüística de la significación en arte.

Granada: Grupo Editorial. Universitario. D.L. 1998.

MARKIEWICZ, Enryk: "*Ut pictura poesis*: Historia del topos y del problema", en Monegal, Antonio (ed.): *Literatura y pintura*. Madrid: Arco/Libros. 2000.

MARTINEZ MONTALBAN, Miguel Ángel: *El camino romántico a la objetividad estética: la filosofía del joven F. Schlegel como programa del primer romanticismo alemán*. Murcia: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia. 1992.

MENDEZ, Lourdes: *Antropología de la producción artística*. Madrid: Síntesis. D.L. 1995.

MENKE, Christoph: *La soberanía del arte. La experiencia estética en Adorno y Derrida*. Madrid: Visor. 1997.

MERLEAU-PONTY, Maurice: *Sentido y sinsentido*. Barcelona: Península. 1970.

MERLEAU-PONTY, Maurice: *La prosa del mundo*. Madrid: Taurus. 1974.

MERLEAU-PONTY, Maurice: *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Edicions 62, s.a. 1975.

MEURIS, Jacques: *Magritte*. (trad. Carlos Caramés). Colonia: Taschen, 1998.

MICHAUD, Yves: "¿Qué son los criterios estéticos?" *Revista de Occidente* nº123. Febrero 1989.

MONOD, Jacques: *El azar y la necesidad: ensayo sobre la filosofía natural de la biología moderna*. Barcelona: Tusquets. 1993.

NEIRA, Hernán: "Lo público, lo privado y lo doméstico en el capitalismo tardío", en *La ciudad y las palabras*. Santiago de Chile. Editorial Universitaria. 2003.

NEWMAN, Barnett: "Le sublime est maintenant" (1948). En VV. AA. : *Art en théorie*. Paris : Hazan. 1997.

NOUGÉ, Paul: *Magritte ou les images défendues*. Bruxelles: Les Auteurs Associés. 1943.

OCAMPO, Estela y PERÁN, Martí: *Teorías del arte*. Barcelona: Icaria. 2002.

ORTEGA Y GASSET, José: "*Ideas y creencias*". En *Obras Completas*, vol. V. Madrid: Alianza Editorial. Revista de Occidente. 1983.

PARDO, José Luís: *Sobre los espacios pintar, escribir, pensar*. Barcelona: Ediciones del Serbal. 1991.

PARDO, José Luís: *La intimidad*. Valencia: Pre-Textos. 1997.

PAZ, Octavio: "Introducción" a Carlos Castaneda: *Las enseñanzas de Don Juan*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica. 1968.

PICÓ, Josep: *Modernidad y postmodernidad*. Madrid: Alianza. 1994. (Prefacio y compilación de J. Picó) (1º Ed. 1988.)

PERETTI, Cristina de y VIDARTE, Paco: *Derrida (1930)*. Madrid: Ediciones del Orto. 1998.

PIAGET, Jean: *Le structuralisme*. París: PUF. 1968.

PIAGET, Jean: *Conversaciones con Piaget* (de Jean-Claude Bringuier). Barcelona: Granica Ed. 1977.

QUINTANILLA, M.A.: *Tecnología: Un enfoque filosófico*. Madrid: Fundesco. 1989.

RANCILLAC, Bernard: *Voir et comprendre la peinture*. Paris: Dessain et Tolra. 2002.

REYNOSO, Carlos: «Presentación». En *El surgimiento de la antropología posmoderna* de C.Geertz et. al. Barcelona: Gedisa. 1998.

RICOEUR, Paul: *Tiempo y narración* (tomos 1-2-3) Madrid: Ed. Cristiandad. 1987. (Tit orig.: *Temps et récit*.(I-II-III) París: Seuil. 1985.)

RORTY, Richard: *Escritos filosóficos*. Objetividad, relativismo y verdad. Barcelona: Paidós. 1996.

RUIZ DE SAMANIEGO, Alberto: *Maurice Blanchot: Una estética de lo neutro*. Vigo: Servicio de Publicacións da Universidade de Vigo. 1999.

SAID, Edgard W.: "Cultura, identidad e historia". En Schröder, Gerhart y Breuninger, Helga (compiladores): *Teoría de la cultura*. Un mapa de la cuestión. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina. 2001.

SASA, Freddy: *Epistemología del arte: ensayo de aproximación a una teoría del conocimiento estético*. Merida. Venezuela: Ed. Venezolana. 1998.

La obra como "palabra cero". Análisis de la condición lingüística de la significación en arte.

SILBERMANN, A. et al.: *Sociología del arte*. Buenos Aires. Nueva Visión. 1971.

SKLOVSKI, Victor: "El arte como procedimiento" en Tynianou, Eikhenbaum y Sklovski: *Formalismo y vanguardia, textos de los formalistas rusos*. Madrid: Alberto Corazón. 1973.

SOLLERS, Philippe: *La escritura y la experiencia de los límites*. Valencia: Pre-Textos. 1978.

SOKAL, Alan D. Y BRICMONT, Jean: *Imposturas intelectuales*. Barcelona: Paidós. 1999.

THIEBAUT, Carlos: *Conceptos fundamentales de filosofía*. Madrid: Alianza. 1998.

VALERY, Paul: *Teoría poética y estética*. Madrid: Visor. 1990.

VATTIMO, Gianni: *Filosofía y poesía. Dos aproximaciones a la verdad*. Barcelona: Ed. Gedisa. 1999.

VERDÚ, Vicente: *El estilo del mundo. La vida en el capitalismo de ficción*. Barcelona: Anagrama. 2003.

VV. AA.: *Brecht y el realismo dialéctico*. Madrid: Alberto Corazón. 1975.

VV. AA.: *Teoría, práctica, teoría*. Madrid: Alberto Corazón. 1971.

VV. AA.: "Les mots dans la peinture" en *L'Art et sa Méthode* nº25. Ed. Falbri.

VV. AA.: *Le texte, l'oeuvre, l'émotion*. (Dirigido por Jean-Olivier Majastre). Deuxièmes rencontres internationales de sociologie de l'art de Grenoble. Bruxelles: Ante Post. La Lettre Volée. 1994.

WAGENSBERG, J: *Ideas sobre la complejidad del mundo*. Barcelona: Tusquet. 1985.

WALLON, Henry: *Del acto al pensamiento: ensayo de psicología comparada*. Buenos Aires: Lautaro. 1947.

WARNING, R. (ed.): *Estética de la recepción*. Madrid: Visor. 1989.

WEITZ, Morris: "The Role of Theory in Aesthetics" en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 15, 1956.

WOLLHEIM, Richard, *El arte y sus objetos*, Barcelona: Seix Barral. 1972.

WITTGENSTEIN, Ludwig: *Tractatus Logico-Philosophicus*. Madrid: Alianza. 1994.

WITTGENSTEIN, Ludwig: *Investigaciones Filosóficas*. México: Instituto de Investigaciones Filosóficas de la Universidad Nacional Autónoma de México. 1988.

ZAVALA, Iris: *La postmodernidad y Mijail Bajtín. Una poética dialógica*. Madrid: Espasa Calpe. 1991.

A.2. BIBLIOGRAFÍA GENERAL: ARTE CONTEMPORÁNEO

ALIAGA, Juan Vicente, CORTES, José Miguel G.: *Arte conceptual revisado*. Catálogo expo. Universidad Politécnica de Valencia. 1990.

ARDENNE, Paul: *Art. L'âge contemporain. Une histoire des arts plastiques à la fin du XXème siècle*. Paris: Editions du Regard. 1997.

ART & LANGUAGE: *ART & LANGUAGE. Von Abbemuseum. Eindhoven. 1980*. Eindhoven: Von Abbemuseum. 1980.

AZNAR ALMAZAN, Sagrario: "La escultura después del minimal: Richard Serra." en *Epílogos y prólogos para un fin de siglo*. Buenos Aires: Auditorio de la Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes. 1999.

BARRO, David: *Imágenes [pictures] para una representación contemporánea*. Porto: Mimesis Multimedia. 2003.

BERGER, John: "Nada más que eso". (Sobre la obra de N. de Staël). En *Arte y Parte* nº 49, febrero 2004.

BONET, Eugeni: «Notas sobre proyectos. 1998-1974», en catálogo. *Proyectos 1998-1974*. En VV. AA.: *Muntadas: Proyectos*. Catálogo de la exposición en la Fundación Arte y Tecnología 09/98 – 10/98. Madrid: La Fundación. 1998.

BONITO OLIVA, A.: "El arte hacia el 2000". En Argan, Giulio Carlo: *El arte moderno*. Madrid: Akal. 1992.

BORJA-VILLEL, Manuel J.: "Los límites del museo" en catálogo: *Els límits del museu*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies. 1995.

BOURDIEU, Pierre: "Disposición estética y competencia artística." en *Lápiz* nº187-188.

BRAIDER, Christopher: *Refiguring the Real. Picture and Modernity in Word and Image 1400-1700*. Prince tow, N-Y: Princetown Univ. Press.1993.

La obra como "palabra cero". Análisis de la condición lingüística de la significación en arte.

BUCHLOH, Benjamin: "Figuras de autoridad, claves de la regresión. Notas sobre el retorno de la figuración en la pintura europea". En *October*, 16. (1981). pp. 39-68.

BUCHLOH, Benjamin: «L'espace ne peut que mener au paradis.» Entrevista de B.Buchloh y Corinne Diserens. N-Y. marzo 1998. Publicado en el catálogo de la exposición *Espaces pour l'art*. Marsella. 1998.

BUERGEL, Roger M.: "Quand est-ce que l'art est de l'art? ". En Deutschland magazine www.magazine-deutschland.de 2005.

BURGIN, Victor: „Transcript of Lecture delivered at Gallery House, The German Institute, Kensington, London, August 1972“ en *CARL ANDRE Deurle 11/7/73 (Arts and its cultural context)* Oostende: Drukkerij Publigrifik. 1973.

BURGIN, Victor: *Victor Burgin*. En catálogo de la exposición en la Fundación A. Tàpies. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies. 2001.

BURNHAM, Jack: *Great Western Salt Works; essays on the meaning of post-formalist art*. N-Y: George Braziller. 1974.

CALVO SERRALLER, Francisco: "La reflexión luminosa del paisaje veneciano." En *Arte y Parte* nº33.

CAMERÓN, Dan: *El arte y su doble*. Caja de Pensiones. Madrid. 1987.

CASTRO FLÓREZ, Fernando: "Pants-Schitter & Proud of it / Jerk off too. Donde, entre otras cosas, se advierte que una casa es un sitio donde todo puede ir mal". 2005.

CASTRO FLÓREZ, Fernando: "Un ensayo sobre el vómito" (Y otras consideraciones sobre arte contemporáneo). Documento de trabajo. Madrid. 2003.

CELANT, Germano: "1968. Un arte povera, un arte crítico, un arte iconoclasta.", en *Del arte povera a 1985*, Madrid: Dirección General de Bellas Artes, Palacios de Velázquez y Cristal. 1985.

COMBALÍA, Victoria: "Los poemas objeto." en catálogo exposición: *Joan Brossa*. Madrid: MNCARS. 1991.

CRIQUI, Jean-Pierre: "Note lacunaire sur Robert Morris et la question de l'écriture". En *Robert Morris*. París: Centre Georges Pompidou. 1995.

DANTO, Arthur C.: *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*.

Barcelona: Ed. Paidós. 1999.

DANTO, Arthur C.: *Más allá de la caja de Brillo. Las artes visuales desde la perspectiva posthistórica*. Madrid: Akal. 2003.

EFTEKHAR, Manuchehr: *Kosuth y la historiografía conceptual: 1966-1974*. Tesis doctoral dirigida por. Madrid: UCM. 1996.

ENGUITA MAYO, Nuria: "El lugar del pensamiento." En catálogo: *Victor Burgin*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies. 2001.

FERNÁNDEZ POLANCO, Aurora: "Metamorfosis de lo moderno: en torno a 1968." En *Espacio, Tiempo y Forma*. Revista de la facultad de Geografía e Historia. Serie VII.14. UNED. Madrid. 2001.

FERNÁNDEZ POLANCO, Aurora: *Formas de mirar el arte actual*. Madrid: Edilupa. 2004.

FIGUEROA, Manuel: "Arte y evolución". En *ARTYCO* nº6, otoño 1999. pp. 43-46.

GHINEA, Virgile: "Le langage / Le langage comme art ou l'art du langage.» en *Dada y Neo-Dada*. Luxembourg: Ed. Renaissance. 1978.

GROSENICK, U. y RIEMSCHNEIDER, B.: *Art Now. 137 artistas al comienzo del siglo XXI*. Colonia: Taschen. 2002.

GUASCH, Ana María: *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza Forma. 2000.

HARRISON, Charles y WOOD, Paul. (VV. AA.): *Art in theory 1900-1990. An anthotogy of changing ideas*. Oxford.UK: Blackwell. 1994.

HERNANDO, Javier: "El valor de la espera" en *Bicéfalo*. Jesús Palmero y J. Antonio Juárez. León: Concejalía de Cultura. 2000.

HOET, Jan: *Kunst in Europa na' 68*. Catálogo de la expo. 21/06 – 31/08/80. Gantes: Museum van Hedendaagse Kunst. 1980.

HUBERT, T: *Art et langage: années 80. Oeuvres choisies*. Rennes: Centre d'Histoire de l'Art Contemporain. 1988.

KRAUSS, Rosalind: "Sentido y sensibilidad. Reflexión sobre la escultura posterior a los años 60." En *Artforum* Vol 12 nº3, Noviembre 1973. (pp. 43-56).

La obra como “palabra cero”. Análisis de la condición lingüística de la significación en arte.

LARRAÑAGA, Josu: *Instalaciones*. Hondarribia (Guipúzcoa): Nerea. D.L. 2001.

LARRAÑAGA, Josu: “Morfología y función: sobre los límites de la “desobjetualización” en el arte conceptual”, en *Epílogos y prólogos para un fin de siglo*. Buenos Aires: Auditorio de la Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes. 1999.

LIPPARD, Lucy: *Six years. The dematerialization of the art object*. University of California. 1973.

LIPPARD, Lucy: “Mirando alrededor: dónde estamos y dónde podríamos estar”. En Blanco, Paloma; Carrillo, Jesús; Claramonte, Jordi y Espósito, Marcelo (eds.): *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Universidad de Salamanca. 2001.

LUCIE-SMITH, Edward: *Movimientos artísticos desde 1945*. Barcelona: Destino. 1991.

LUPIÓN, Daniel: “Desubicación.” en *Diálogos entrecruzados. Categorías para un diagnóstico del arte español contemporáneo*. Madrid: Instituto de las Artes. 2001.

MARCHÁN FIZ, Simón: “Una mirada nómada al paisaje de los medios”, en el catálogo: *Muntadas Proyectos 1998-1974*. (Fundación Arte y Tecnología). Madrid: La fundación, 1998.

MARCHÁN FIZ, Simón: *Del arte objetual al arte de concepto*. (Epílogo sobre la sensibilidad “postmoderna”). Madrid: Akal. 1997.

MARCOS, Bruno: *Muerte del arte. Del discurso conceptual al discurso político*, León, Junta de Castilla y León, 1997.

MARCOS, Bruno: “Emparedar a un Hombre-Mando que me Empareden”, en catálogo *Tránsito. Feria de Arte Contemporáneo de Toledo*. 8-11 de abril de 1999. Toledo: Junta Provincial de Toledo. 1999.

MITCHELL, W.J. Thomas: “Wall Labels: Word, Image and Object in the Work of Robert Morris.” en catálogo de la exposición: *Robert Morris: the mind/body problem*. R. Solomon R. guggenheim Museum Soho. N-Y. January-April, 1994.

MORGAN, Robert C.: “La situación del arte conceptual desde “January show” hasta nuestros días.” En J. V. Aliaga y J. M. G. Cortés (ed): *Arte conceptual revisado*. Valencia: Universidad politécnica de Valencia. 1990.

MORGAN, Robert C: *Art into ideas. Essays on Conceptual Art*. Cambridge. N-Y: Cambridge Univ. Press. 1996.

MORGAN, Robert C: "Documentation, criticism and art as social context". (thesis) (cap.V) en *The role of documentation in conceptual art: an aesthetic inquiry*. NY: NY University. 1978.

MULDERS, Vim Van: "A propos de régionalisme, d'évidence, d'avant-garde et de médium. Annotations concernant une exposition" En el catálogo de la exposición: *Aktuele Kunst in Belgic. Inzicht/Overzicht. Overzicht/Inzicht* 24/03 – 29/04/79. Comisario Jan Hoet.

MUNTADAS, A. y VV. AA.: *Muntadas: Proyectos 1998-1974*. Catálogo de la exposición en la Fundación Arte y Tecnología 09/98 – 10/98. Madrid: La Fundación. 1998.

MUNTADAS, A. y VV. AA.: *Muntadas. Des/aparicions*. Catálogo de la exposición en el centro de arte de Santa Mónica. Barcelona: Generalitat de Catalunya. 1996.

NEWMAN, Michel y BIRD, John: *Rewriting Conceptual Art*. London: ReaKtion Books Ltd. 1999.

PACTEAU, Francette: "La seducción de la dificultad: nota sobre la interpretación." En catálogo: *Victor Burgin*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies. 2001.

PEREZ CARREÑO, Francisca: "Teoría y experiencia estética en el arte conceptual". En *La balsa de la Medusa* Nº48. 1998.

PINTO DE ALMEIDA, Bernardo: "El pintor de la vida contemporánea." En *Lápiz* nº130. Marzo, 1997.

PRINZ, Jessica: *Art discourse-discourse art*. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press. 1991.

PULIAFITO, Isabella: *Words Words. L'uso del linguaggio nell'arte dell' ultimo decennio*. Cat. expo en Genova. Palazzo Ducale 28/3/79 – 4/5/79 Genova: Litoquattro. 1979.

RAQUEJO, Tonia: "Atrapar el paisaje", en *Bicéfalo*. Jesús Palmero y J. Antonio Juárez. León: Concejalía de Cultura. 2000.

RICHTER, G.: "Notas 1964-1965" en G. Picazo & J. Ribalta (eds.): *Indiferencia y singularidad. La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*. Barcelona: Gustavo Gilí. 2003.

ROWELL, Margit: "Objetos del deseo". En *Arte y Parte* nº24 diciembre – enero. 2000.

ROYO, Iñigo: "Colaboración". En *Exit, Escribiendo imágenes*, nº16.

La obra como "palabra cero". Análisis de la condición lingüística de la significación en arte.

SCHIMMEL, Paul: *Arte y acción, entre la performance y el objeto 1949-1979*. en el catálogo *Arte y acción*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona. 1998.

SCHWABSKY, Barry: "La peinture sur le mode interrogatif". En VV. AA. : *Vitamine P. Nouvelles perspectives en peinture*. Paris : Phaidon. 2003

STILES, Kristine y SELZ, Peter: *Theories and Documents of Contemporary Art*. Berkley: Ed. University of California Press. 1996.

SUBIRATS, Eduardo: *El final de las vanguardias* Barcelona: Anthropos. 1989.

TORRES, David G.: "¿Quién teme al arte feroz?", en *Arte Emergente, Premios Fundación España Nuevo Milenio*. La Coruña: mayo, 2001.

VV. AA.: *Vitamine P. Nouvelles perspectives en peinture*. London-Paris: Phaidon. 2003.

VV. AA.: *La razón revisada*. Catálogo exposición Fundación la Caixa. Barcelona: Fundación Caja de pensiones. 1988.

VV. AA.: Guía de la exposición: *Percepciones en transformación. La colección Panza del Museo Guggenheim*. Bilbao: FMGB Guggenheim Bilbao Museoa. 2000.

VV. AA.: *Pautas y contrastes*. Madrid: MNCARS. 2000.

VV. AA. (Benjamin Buchloh et al.): *L'art conceptuel. Une perspective*. Paris: Coédition Paris Musées et Société des Amis du Musée d'Art Moderne. 1989.

WALDRON, Michael & HEARD, Amy: *Language in Art since 1960*. Cat. expo en el Whitney Museum of American Art. 29/7/88 – 23/9/88. Además "Language in Conceptual Art" de Tom HARDY. N-Y: Whitney M. Of A.Art. 1988.

WEINER, Lawrence: "La posibilidad de funcionamiento del lenguaje como realidad representacional no metafórica, por ejemplo: el arte" en José Jiménez (ed.) *Ver las palabras, leer las formas*.

WOLLEN, Peter: "Barthes, Burgin, Vértigo." En catálogo: *Victor Burgin* Barcelona. Fundació Antoni Tàpies. 2001.

ZUTTER, Jörg: «Bruce Nauman: l'art, une expérience du corps». En catálogo exposición: *Le miroir vivant*. Lausanne: Musées de Beaux Arts. 1997.

A.3. BIBLIOGRAFÍA GENERAL: TEORÍAS DE LA REPRESENTACIÓN PICTÓRICA Y DE LA IMAGEN

ARNHEIM, Rudolph: *Arte y percepción visual*. Madrid: Alianza. 1974.

ARNHEIM, Rudolph: *El pensamiento visual*. Barcelona: Paidós. 1986.

AUMONT, J: *La imagen*. Buenos Aires: Paidós. 1990.

BARTHES, Roland: *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Ed. Paidós. 1994.

BARTHES, Roland: *Ensayos críticos*. Barcelona: Ed. Seix Barral. 1983.

BARTHES, Roland y VV. AA.: *Roland Barthes, le texte et l'image*. cat expo en Pavillon des Art. 7/5-3/8/86. París: Ed. París: Musées. 1986.

BAXANDALL, Michael: *Modelos de intención. Sobre la explicación histórica de los cuadros*. (1985). Madrid. Herman Blume. 1986.

BENSE, M.: *Introducción a la estética teórico informacional*. Madrid: Alberto Corazón. 1973.

BERGER, John: *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili. 2000.

BLANCO, P. Y GAU: *Fundamentos de la composición pictórica*. Arafo (Tenerife): Ed. Gobierno de Canarias Consejería de Educación, Cultura y Deportes. Dirección General de Universidades e Investigación. 1996.

BOZAL, Valeriano: "Mirada y lenguaje" en *Arte y Escritura* (V.V,AA.) Salamanca: Universidad de Salamanca, 1995.

BOZAL, Valeriano: *Mímesis, las imágenes y las cosas*. Madrid: Visor-La Balsa de la Medusa. 1987.

BRYSON, Norman: "Victor Burgin y el inconsciente óptico." En catálogo; *Victor Burgin*. Barcelona: Fundación Antoni Tàpies. 2001.

BRYSON, Norman. HOLLY, Michael Ann. MOXEY, Keith (ed.): *Visual theory: Painting and Interpretation*. Cambridge: Polity Press. 1991.

BRYSON, Norman: *Looking at the Overlooked: Four essays on Still Life Painting*. London: Reaktion Books. Ltd. 1990.

La obra como "palabra cero". Análisis de la condición lingüística de la significación en arte.

BRYSON, Norman: *Visión y Pintura: La lógica de la mirada*. Madrid: Alianza. 1991. Tit. Orig. *Vision and painting: The logic of the gaze*. London: Macmillan. 1985.

BRYSON, Norman: "Mieke Bal". En Murray, Chris (ed.): *Pensadores clave sobre el arte: el siglo XX*. Madrid: Cátedra. 2006.

CARRERE, Alberto y SABORIT, José: *Retórica de la pintura*. Madrid: Cátedra. 2000.

CHALUMEAU, Jean-Luc: *La lecture de l'art*. Paris: Klincksiek. 2002.

CHÉVRIER, J-F.: "El cuadro y los modelos de la experiencia fotográfica", en G. Picazo & J. Ribalta (eds.): *Indiferencia y singularidad. La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*. Barcelona: Gustavo Gilí. 2003.

COLLINGWOOD, R: *Los principios del arte*. México: Fondo de Cultura Económica. 1978.

CROCE, B.: *Estética como ciencia de la expresión y lingüística general*. Buenos Aires: Nueva Visión. 1973.

DAMISCH, H.: *Théorie du nuage*. Paris: Seuil. 1972.

DAMISCH, Hubert: *Fenêtre jaune cadmium: ou les dessous de la peinture*. París: Seuil. 1984.

DEBRAY, R.: *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*. Barcelona: Paidós. 1994.

DIDI-HUBERMAN, Georges: *Devant l'image*. Paris: Minuit. 1990.

DIDI-HUBERMAN, Georges: *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial. 1997.

DIDI-HUBERMAN, Georges: *L'empreinte*. Catálogo de la exposición en el Centre Georges Pompidou. Paris: Ed.Centre Georges Pompidou. 1997.

DIDI-HUBERMAN, Georges: "El punto de vista anacrónico" en *Revista de Occidente* nº213, febrero 1999.

DIDI-HUBERMAN, Georges: "Imaginer malgré tout. Montage, implication, explication". Notas sobre la conferencia pronunciada en el Centro de Arte Georges Pompidou. Junio 2005.

DOMINGUEZ REY, Antonio: *Gramática pictórica*. Las Palmas de Gran Canaria: Torre Manrique Publicaciones. 1987.

- DONDIS, Donis A.: *La sintaxis de la imagen*. Barcelona: Gustavo Gili. 1976.
- DORFLES, Gillo: *El devenir de las artes*. (1970) México: Fondo de Cultura Económica. 1982.
- DUFRENNE, Mikel: «Arte y lenguaje». En Revista *Teorema* N°34. Valencia: 1979.
- FOUCAULT, Michel: *Ceci n'est pas une pipe*. Montpellier: ed. Fata Morgana. 1986.
- FOUCAULT, Michel: *De lenguaje y literatura*. (Introducción Ángel Gabilondo) (trad. Isidro Herrera Baquero) Barcelona: Paidós. 1996.
- FOZZA, J-C.; GARAT, A-M. y PARFAIT, F.: *Petite fabrique de l'image*. Paris: Magnard. 2003.
- FREEDBERG, David: *The power of images. Studies in the history and theory of response*. Chicago: Univ. Press of Chicago. 1989.
- FRYE, Northrop: "The Symbol as a Medium of Exchange" en James Leith: *Symbols in Life and art*. Kingston: Published for the Royal Society of Canada by Mc Gill-Queen's University Press. 1987.
- FURIÓ, Vicenç: *Ideas y formas en la representación pictórica*. Barcelona: Anthropos. 1991.
- GANDELMAN, Claude: *Le regard dans le texte: Image et écriture du Quattrocento au XXe siècle*. París: Meridiens-Klinsieck 1986.
- GARCÍA BERRIO, A y HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, T.: *Ut poesis pictura. Poética del arte visual*. (Colección Filosofía y ensayo) (1988). Madrid: Tecnos. 1998.
- GARVIN, Lucius: "The paradox of aesthetic meaning". En Susanne Langer ed. (VV. AA.): *Reflections on art: a source book of writings by artists, critics and philosophes*. Baltimore: The Johns Hopkins Univ. Press. 1958.
- GAYOSO VAZQUEZ, José Manuel: *La palabra en el espacio plástico occidental: estudio de causas, efectos e interpretaciones*. Tesis doctoral dirigida por Dr. D. Manuel Parralo Dorado. Madrid: UCM. 1996.
- GENNARI, Mario: *La educación estética: arte y literatura*. Barcelona. Paidós Ibérica. 1997.
- GOLDMANN, Lucien: *Structures mentales et création culturelle*. París: Anthropos. 1970.

La obra como "palabra cero". Análisis de la condición lingüística de la significación en arte.

GOLDMANN, Lucien: "The whole and the parts" en Melvin Rader: *A modern Book of esthetics*. (1ªEd. 1935). New York: Holt, Rinehart and Winson. 1979. (5ªEd.).

GOMBRICH, E. H.: *The uses of images. Studies in the social function of art and visual communication*. London: Phaidon. 1999.

GOMBRICH, E. H.: *Arte e ilusión, estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili, S.A. 1979.

GOMBRICH, E.H.: *Meditaciones sobre un caballo de juguete*. Barcelona: Seix Barral. 1968.

GOODMAN, Nelson: *Los lenguajes del arte*. Barcelona: Seix Barral. 1976.

GOODMAN, Nelson: *Langages de l'art. Une approche de la théorie des symboles*. Nîmes: Ed. Jacqueline Chambon. 1990.

GOODMAN, Nelson: *Maneras de hacer mundos*. Madrid: Visor. 1990.

GOODY, Jack: *Representaciones y contradicciones*. Barcelona: Paidós. 1999.

GUBERN, Román: *La mirada opulenta. Exploración de la iconosfera contemporánea*. Barcelona: Gustavo Gili. 1987.

GUBERN, Román: *Patologías de la imagen*. Barcelona: Anagrama. 2004.

HAYAKAWA, Samuel I.: "The revision of vision. A note on the semantics in modern art." Artículo en la publicación recopilatoria: *A review of general semantics*. Chicago: Illinois Institute of Technology 1947.

KEPES, Gyorgy: *El lenguaje de la visión*. Buenos Aires, Infinito. 1976. (trad. Enrique L. Revol).

LANGER, Susan: *Problems of Art*. Nueva York: Scribner's Sons. 1954.

LANGER, Susan: *Nueva clave de la filosofía: un estudio acerca del simbolismo de la razón, del rito y del arte*. Buenos Aires: Sur. 1958.

LANGER, Susan: *Los problemas del arte*. Buenos Aires: Ediciones Infinito. 1966.

LANGER, Susan: *Sentimiento y Forma*. México: U.N.A.M. 1967.

LARRAÑAGA, Josu: *Objeto presentado – objeto representado. Relación entre naturaleza muerta e instalación en R. Artschwager*. Madrid: Tesis doctoral. U.C.M., 1997.

LAUDE, J.: “Sobre el análisis de poemas y cuadros”. En Monegal, Antonio (ed.): *Literatura y pintura*. Madrid: Arco/Libros. 2000.

LUPIÓN, Daniel: “(Ambigüedad) del signo en el arte.” en *Arte y Naturaleza*. Marzo-abril 2003. Madrid.

LUPIÓN, Daniel: “Arte, teoría e investigación: la responsabilidad del artista.” en *Investigarte. Andamios para la construcción de la investigación en Bellas Artes*. Madrid: Complutense S.A. 2003.

LYOTARD, Jean-François: *Discurso, figura*. Barcelona: Gustavo Gili. 1971.

MARTINEZ MUÑOZ, Amalia: “La palabra y su imagen: un continuo devenir”. En revista *Cimal. Arte Internacional* nº35-36. Pp 9-14. 1988.

MASSUMI, Brian: “Introducción.” en Brian Massumi (editor): *A shock to thought. Expression after Deleuze and Guattari*. London, N-Y: Routledge. 2002.

MOLES, Abraham: *Vers une théorie écologique de l'image*. Paris : Thibault-Laulan (ed.). 1972.

MOLES, Abraham: *Teoría de la Información y percepción estética*. Madrid: Júcar. 1976.

MONEGAL, Antonio (ed.): *Literatura y pintura*. Madrid: Arco/Libros. 2000.

MORAZA, Juan Luis: *Seis sexos de la diferencia. Estructura y límites, realidad y demonismo*. Donostia: Arteleku. Diputación Foral de Guipuzkoa. 1990.

MORAZA, Juan Luis: “Verbimágenes, constelaciones de complejidad”. En *Lápiz*, 164. pp. 20-35.

NEYRAT, Frédéric: *L'image hors-l'image*. Dijon-Quetigny: Éditions Lignes & Manifestes. 2003.

NUSSBAUM, Charles: “Nelson Goodman”. En Murray, Chris (ed.): *Pensadores clave sobre el arte: el siglo XX*. Madrid: Cátedra. 2006.

OLIVERAS, Elena: *La metáfora en el arte*. Buenos Aires: Almagesto. 1993.

PANOFSKY, E.: *El significado en las artes visuales*. Madrid: Alianza. 1983.

La obra como "palabra cero". Análisis de la condición lingüística de la significación en arte.

PANOFSKY, E.: *La perspectiva como forma simbólica*. Barcelona: Tusquets. 1978.

ROSENBERG, Harold: *La tradición de lo nuevo*. Caracas: Monte Ávila Editores. 1979.

RUBIO MARCO, Salvador: "La imagen del recuerdo: memoria y fotografía desde una perspectiva estético-wittgensteiniana." (Conferencia pronunciada en el Seminario I+D sobre la Violencia. UCM. 2003.)

SANTAELLA, Lucia y NÖTH, Winfried: *Imagem. Cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Iluminuras. 1998.

SANZ, Juan Carlos: *El libro de la imagen*. Madrid: Alianza. 1996.

SCHAEFFER, Jean-Marie: *La imagen precaria*. Madrid: Cátedra. 1987.

SCHAEFFER, Jean-Marie: *¿Por qué la ficción?* (1999). Madrid: Lengua de Trapo S.L. 2002.

SCHAPIRO, Meyer: *Palabras, escritos e imágenes. Semiótica del lenguaje*. Madrid: Encuentro. 1998.

SCHEFER, Jean-Louis: "L'image: le sens investi". En *Communications*, 15. 1970. pp. 210-221.

SCHEFER, Jean-Louis: *Escenografía de un cuadro*. Barcelona: Seix Barral. 1970.

SLEMMONS, Rod: "Entre el lenguaje y la percepción". En *Exit, Escribiendo imágenes*, 16. pp. 24-34.

STEINER, Wendy: *The colors of rhetorics: problems in the relation between modern literature and painting*. Chicago: University of Chicago Press. 1982.

STEWART, Susan: *On looking*. Durham. N.C. y London: Duke University Press, 1993.

TOMAS FERRE, Facundo: *Escrito pintado: dialéctica entre escritura e imágenes en la conformación del pensamiento europeo*. (serie Bolsa de la Medusa nº89). Madrid: Visor. 1998.

VILLAFANE, Justo: *Introducción a la teoría de la imagen*. Madrid: Pirámide. 1992.

VINCENT-VILLEPREUX, Alice: *Écritures dans la peinture, pour une étude de l'œuvre de la signature*. Paris: PUF. 1994.

VV. AA.: *Imagen y lenguajes*. Barcelona: Fontanella. 1981.

WALLIS, Brian: «Qué falla en esta imagen: una introducción.» (1984). en Brian Wallis (ed.): *El arte después de la modernidad. Repensando la representación*. Madrid: Akal. 2001.

WOLF, Gerhard: “Aby Warburg, la fotografía y su laboratorio de historia teórico-cultural de la imagen”, en *Epílogos y prólogos para un fin de siglo; VII Jornadas de teoría e historia de las artes*, Buenos Aires, Centro Argentino de Investigadores de Arte, 1999.

WORTH, S.: “Pictures Can’t Say Ain’t”. *Versus* 12. 1975.

ZERI, Federico: *Detrás de la imagen. Conversaciones sobre el arte de leer el arte*. Barcelona: Tusquets. 1989.

ZUNZUNEGUI, S.: *Pensar la imagen*. Madrid: Cátedra. 2007.

A.4. BIBLIOGRAFÍA GENERAL: CULTURA VISUAL Y POLÍTICAS DE LA IMAGEN

AGAMBEN, Giorgio: *Medios sin fin. Notas sobre política*. Valencia. Pre-textos. 2001.

ALBERTAZZI, Liliana: “Art and/or Culture?” en *Contemporanea III*, 5/5/1990. Pp. 65-65.

ALBERTAZZI, Liliana: “La imagen-cuadro: un concepto acomodaticio en el tiempo.” en *Exit* nº9. 2003.

AUGÉ, Marc: *Los “no-lugares” espacios del anonimato*. Barcelona: Gedisa. 1993.

AUGÉ, Marc: *La guerra de los sueños. Ejercicios de etno-ficción*. Barcelona. Gedisa. 1998.

AVELLO FLÓREZ, José: “Fenomenología de la recepción: leer, ver y oír los media”. En *Revista de Occidente* nº164. Enero 1995.

BAL, Mieke: “Conceptos viajeros en las humanidades”, en *Estudios Visuales*, 3, diciembre 2005.

BHABHA, Homi K.: *Nation and Narration*. Londres/N-Y: Routledge. 1983.

BLANCO, Paloma; CARRILLO, Jesús; CLARAMONTE, Jordi y EXPÓSITO, Marcelo (eds.): *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Universidad de Salamanca. 2001.

La obra como "palabra cero". Análisis de la condición lingüística de la significación en arte.

BOIS, Yves-Alain: *Paintings as Model*. (October Book). Cambridge, Massachussets: MIT, 1990.

BREA, José Luís: *Nuevas estrategias alegóricas*. Madrid. Tecnos. 1991.

BREA, José Luís: *El tercer umbral*. Murcia: CENDEAC. 2004.

BREA, José Luís (ed): *Estudios Visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: Akal. 2005.

BREA, José Luís: "Estética, Historia del Arte, Estudios Visuales", en *Estudios Visuales* nº 3, 2006.

BREA, José Luís: "Cambio de régimen escópico: del inconsciente óptico a la e-image", en *Estudios Visuales*, 4, diciembre 2006.

BREA, José Luís: *Noli me legere. El enfoque retórico y el primado de la alegoría en el arte contemporáneo*. Murcia: CENDEAC. 2007.

BUCHLOH, B.; CHEVRIER, J. F.; DAVID, C: "The polotical potential of art II" en *Politics - Poetics: Documenta x. The Book*. Traducido en *Acción Paralela* nº5

BUCHLOH, Benjamin: *Neo-Avantgarde and Culture Industry. Essays on European and American Art from 1955 to 1975*. Massachusset: Institute of Technology. 2000.

BUCK-MORSS, Susan: "Estudios visuales e imaginación global", en Brea, Jose Luis (ed): *Estudios Visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: Akal. 2005.

CARRILLO, Jesús: "Espacialidad y arte público". En Blanco, Paloma; Carrillo, Jesús; Claramonte, Jordi y Espósito, Marcelo (eds.): *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Universidad de Salamanca. 2001.

CIRAUQUI, Manuel: "Políticas de la imagen". En *Lápiz*, 214. pp. 52-59.

CRARY, J.: *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge: Mass. MIT Press. 1990.

CRIMP, Douglas: "La redefinición de la especificidad espacial". En Blanco, Paloma; Carrillo, Jesús; Claramonte, Jordi y Espósito, Marcelo (eds.): *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Universidad de Salamanca. 2001.

DEUTSCHE, Rosalyn: "Agorafobia". En Blanco, Paloma; Carrillo, Jesús; Claramonte, Jordi y Espósito, Marcelo (eds.): *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Universidad de Salamanca. 2001.

FERNÁNDEZ POLANCO, Aurora: "Otro mundo es posible ¿Qué puede el arte?" en *Estudios Visuales*, 4, diciembre 2006.

FOSTER, Hal: *Recodings. Art. Spectacle. Cultural Politics*. Port Townsend, Washington: Bay Press. 1985.

FOSTER, Hal (Ed): *Discussions in contemporary culture*. Seattle: Bay Press. 1987.

FOSTER, Hal (Ed): *Vision and visibility*. New York: The New Press. 1999. (1ªEd. 1988).

FOSTER, Hal: "Polémicas (post)modernas". En Picó, Josep: *Modernidad y postmodernidad*. Madrid: Alianza. 1994.

FOSTER, Hal: *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*. Cambridge: Mass., Mit Press. 1996.

FOSTER, Hal: *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Barcelona: Akal. 2001.

FOSTER, Hal: "Recodificaciones: hacia una noción de lo político en el arte contemporáneo". En Blanco, Paloma; Carrillo, Jesús; Claramonte, Jordi y Espósito, Marcelo (eds.): *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Universidad de Salamanca. 2001.

FOSTER, Hal: "Antinomies in Art History", en *Design and Crime*. Londres, Nueva York: Verso. 2002.

FOUCAULT, M. : *L'archéologie du savoir*. Paris: Gallimard. 1969.

FOUCAULT, Michel: *Vigilar y Castigar: nacimiento de la prisión*. Madrid: Siglo XXI. 1992.

FOUCAULT, Michel: *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Madrid: Siglo Veintiuno. 1997.

FOUCAULT, Michel: "Porqué estudiar el poder: la cuestión del sujeto." En Brian Wallis (ed): *El arte después de la modernidad. Repensando la representación*. Madrid: Akal. 2001.

GARCÍA CANCLINI, Nestor: "El poder de las imágenes. Diez preguntas sobre su redistribución internacional", en *Estudios Visuales*, 4, diciembre 2006.

La obra como "palabra cero". Análisis de la condición lingüística de la significación en arte.

GILMAN, Ernest B., "Los estudios interartísticos y el "imperialismo" del lenguaje", en Monegal, Antonio (ed.), *Literatura y pintura*. Madrid, Arco/Libros, 2000.

GIUNTA, Andrea: "Paul Virilio, una introducción", en Paul Virilio: *El procedimiento silencio*. Buenos Aires: Paidós. 2001.

GUBERN, Román: *La mirada opulenta. Exploración de la iconosfera contemporánea*. Barcelona: Gustavo Gili. 1987.

GUBERN, Román: *Patologías de la imagen*. Barcelona: Anagrama. 2004.

HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel Ángel y CRUZ, Pedro A.: *Impurezas: el híbrido pintura-fotografía*. Murcia: Consejería de Educación y Cultura de la Región de Murcia. 2004.

HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel Ángel: *La so(m)bra de lo real: El arte como vomitorio*. Valencia. Diputación de Valencia. Institució Alfons de Magnànim. 2006.

HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel Ángel: "Aporías de lo Real. El método Ludovico o la performatización del sujeto contemporáneo". En VV. AA.: *Las imágenes del arte, todavía*. Cuenca: Diputación Provincial de Cuenca. 2007.

JAY, Martín: *Downcast Eyes. The denigration of vision in twentieth-century fresh thought*. Berkley: Univ. Of California Press. 1993.

JAY, Martin: "Devolver la mirada. La respuesta americana a la crítica francesa al ocularcentrismo". En *Estudios Visuales 1*, noviembre 2003. pp. 60-81.

JAY, Martin: "¿Parresía visual? Foucault y la verdad de la mirada", en *Estudios Visuales*, 4, diciembre 2006.

KLUGE, Alexander y Negt, Oskar: "Esfera pública y experiencia. Hacia un análisis de las esferas públicas burguesa y proletaria". En Blanco, Paloma; Carrillo, Jesús; Claramonte, Jordi y Espósito, Marcelo (eds.): *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Universidad de Salamanca. 2001.

LARRAÑAGA, Josu: "El público del (arte) público." (2001). en revista *Punta* nº1.

LARRAÑAGA, Josu y POLANCO, Aurora: (eds.): *Las imágenes del arte, todavía*. Cuenca. Diputación Provincial de Cuenca. 2007.

LÓPEZ CUENCA, Rogelio: "Language is the lens of sight". En *Exit, Escribiendo imágenes*, 16. p. 74.

MARCHÁN, Simón: “Las artes ante la cultura visual. Notas para una genealogía en la penumbra”, en Brea, Jose Luis (ed): *Estudios Visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: Akal. 2005.

MARTIN PRADA, Juan Luis: “Recepción estética y función mediática de la obra de arte en la postmodernidad: las propuestas de W. Benjamin y P. Bürger” en *Arte, Individuo y Sociedad*. N°11: pag103-111. Publicaciones de la UCM. 1999.

MIRZOEFF, Nicholas: *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona: Paidós. 2003.

MITCHELL, W.J. Thomas: *The language of images*. Chicago: University of Chicago Press. 1980.

MITCHELL, W.J. Thomas: *Iconology: Image, text, ideology*. Chicago: University of Chicago Press. 1987.

MITCHELL, W.J. Thomas: “The Pictorial Turn”. *Artforum*, marzo, 1992.

MITCHELL, W.J. Thomas: *Picture theory: Essays on verbal and visual representation*. Chicago: University of Chicago Press. 1995.

MITCHELL, W.J. Thomas: “What Do Pictures Want? An Idea of Visual Culture”. En *Invisible Touch: Modernism and Masculinity*. (Ed. Terry Smith) Chicago: University of Chicago Press. 1997.

MITCHELL, W.J. Thomas: “Más allá de la comparación: imagen, texto y método”. En MONEGAL, Antonio (ed.): *Literatura y pintura*. Madrid: Arco/Libros. 2000.

MITCHELL, W.J. Thomas: “Paleoarte o cómo los dinosauros irrumpieron en el MOMA”. En Schröder, Gerhart y Breuninger, Helga (compiladores): *Teoría de la cultura*. Un mapa de la cuestión. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina. 2001.

MITCHELL, W.J. Thomas: “Mostrando el Ver”. En *Estudios Visuales 1*, noviembre 2003.

MONTEJO, Adolfo: “La máquina mimética”, en *Lápiz* n° 30/231.

MOXEY, Keith: *The practice of theory. Poststructuralism, Cultural Politics and Art History*. Ithaca: Cornell University Press. 1994.

PUELLES ROMERO, Luis: “Entre imágenes: experiencia estética y mundo versátil”, en *Estudios Visuales*, 3, diciembre 2005.

La obra como "palabra cero". Análisis de la condición lingüística de la significación en arte.

RANCIÈRE, Jacques: *La división de lo sensible. Estética y política*. (2000). Salamanca: Consorcio Salamanca. 2002.

RANCIÈRE, Jacques: *Sobre políticas estéticas*. Barcelona, Bellaterra: Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona. 2005.

RANCIÈRE, Jacques: "Estética y política: las paradojas del arte político" (Traducción Daniel Lupión). En Larrañaga, Josu y Polanco, Aurora (eds.): *Las imágenes del arte, todavía*. Cuenca. Diputación Provincial de Cuenca. 2007.

RAQUEJO, Tonia: "El arte como estrategia de resistencia al poder, desde el poder". Notas sobre la conferencia pronunciada en los Cursos de Verano de El Escorial. 2003.

RIQUELME, Roberto: "Episteme", en *Estudios Visuales*, 4, diciembre 2006.

ROSE, Barbara: "Problemas de la crítica. VI. La política del Arte, parte III". *Artforum* Vol.7 nº9, mayo 1969. pp. 46-51.

SÁEZ DE IBARRA, M. Belén: "Dolores del espectáculo. El modelo artístico de la producción social contemporánea: Un nuevo valor productivo del capitalismo avanzado". *Estudios Visuales* nº 4. Diciembre 2006.

SCHWARZ, Dieter: "Look! Books in plaster!" en *October* nº42.

SOLANS, Piedad: "El espectáculo de las imágenes". En *Lápiz* nº 178.

SOLANS, Piedad: "Las máscaras de la mercancía". En *Lápiz* nº 221.

VIRILIO, Paul: *La máquina de visión*. Madrid: Cátedra. 1998.

VIRILIO, Paul: *El procedimiento silencio*. Buenos Aires: Paidós. 2001.

VIRILIO, Paul: *El ciber mundo, la política de lo peor*. Madrid. Cátedra. 2005.

ZIZEK, Slavoj: "Bienvenu dans le désert du réel". En *Artpress*, 313. Junio 2005.

ZIZEK, Slavoj: *Bienvenidos al desierto de lo real*. Madrid: Akal. 2005.

BIBLIOGRAFIA ESPECÍFICA

B.1. BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA: TEORÍA DEL LENGUAJE

ALONSO PUELLES, Andoni: *El arte de lo indecible. Wittgenstein y las vanguardias*. Cáceres: Universidad de Extremadura. 2002.

AUSTIN, John L: *Cómo hacer cosas con palabras*. Barcelona: Paidós. 1998.

BARTHES, Roland: "Le message photographique". *Communications* 1. 1961.

BARTHES, Roland: *Elementos de semiología*. Madrid: Alberto Corazón. 1971.

BARTHES, Roland: *Sistema de la moda*. Barcelona: Gustavo Gili. 1978.

BARTHES, Roland: *Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos y voces*. Barcelona: Paidós. 1986.

BARTHES, Roland: *El susurro del lenguaje: más allá de la palabra y de la escritura*. Barcelona: Paidós. 1987. (Tit. Orig.; BARTHES, Roland: *Le bruissement de la langue*. París: Seuil, D.L. 1984.)

BARTHES, Roland: «La muerte del autor». En *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona: Paidós. 1992.

BARTHES, Roland: *El placer del texto*. México D.F.: Siglo XXI. 1995.

BARTHES, Roland: *S/Z* (1970), Madrid: Siglo XXI. 1997.

BARTHES, Roland: *Mitologías*. Madrid: Siglo XXI. 1999.

BENVENISTE, E.: *Problèmes de linguistique générale II*. Paris: Gallimard. 1971.

BLANCHOT, Maurice: "Entrevista con Pepe Agut" en *Lápiz* 163.

CARROLL, John B.: "Introducción" en *Lenguaje, pensamiento y realidad. Selección de escritos*. Barcelona: Barral. 1971.

CASSIRER, Ernest: *Filosofía de las formas simbólicas*. México: Fondo de Cultura Económica. 1971.

CASSIRER, Ernest: *Antropología filosófica*. México: Fondo de Cultura Económica. 1987.

La obra como “palabra cero”. Análisis de la condición lingüística de la significación en arte.

CHASE, Stuart: “Prólogo” en *Lenguaje, pensamiento y realidad. Selección de escritos*. Barcelona: Barral. 1971

DERRIDA, Jacques: *De la gramatología*. Buenos Aires: Siglo XXI. 1971.

DERRIDA, Jacques: *La dissémination*. Madrid: Fundamentos. 1975.

DERRIDA, Jacques: *La escritura y la diferencia* (1978), Madrid: Alianza Editorial. 1989.

DEWITT, M: *Coming to Our Senses. A Naturalistic Program for Semantic Localism*. Cambridge. Mass. Cambridge: University Press. 1996.

FODOR, Jerry A: *Psicosemántica. El problema del significado en la filosofía de la mente*. Madrid: Tecnos. 1987.

FREGE, Ernest: *Ensayos de semántica y filosofía de la lógica*. (Colección Metropolis). Madrid: Tecnos. 1998.

FREGE, Gottlieb: “Sentido y significado” en *Escritos sobre semántica* (1892). Barcelona: Ariel. 1971.

GARCÍA CARPINTERO, M.: *Las palabras, las ideas y las cosas. Una presentación de la filosofía del lenguaje*. Barcelona: Ariel. 1996.

GOODY, Jack *La lógica de la escritura y la organización de la sociedad*. Madrid: Alianza. 1980.

HARMAN, Gilbert: “Meaning Holism Defended” en J. Fodor y E. Lepore: *Holism. A Consumer Update*. (“Defensa del Holismo del significado”. Trad. A. Blanco S.). Amsterdam: Rodopi. B.V. 1993.

HARRIS, Marvin: *Antropología cultural*. (1983). Madrid: Alianza. 2000.

HERRNSTEIN SMITH, B.: *Al margen del discurso*. Madrid: Visor. 1933.

JAKOBSON, Roman: *Ensayos de lingüística general*. Barcelona: Ariel. 1984.

JAKOBSON, R.: *Ensayos de poética*. México: Fondo de cultura económica. 1986.

KATZ, J y FODOR, J: “The structure of semantic theory” en *Language* nº39 o en *The structure of language*. Englewood Clifts, Prentice Hall. 1964.

LAFONT, Cristina: *La razón como lenguaje*. Madrid. Visor. 1993.

LEE WHORF, Benjamin: *Lenguaje, pensamiento y realidad. Selección de escritos*. Barcelona: Barral. 1971.

LEE WHORF, Benjamin: "Sobre la conexión de las ideas" (1927). En *Lenguaje, pensamiento y realidad. Selección de escritos*. (1942) Barcelona, Barral, 1971.

LEE WHORF, Benjamin: "Sobre la psicología". En *Lenguaje, pensamiento y realidad. Selección de escritos*. (1942) Barcelona, Barral, 1971.

LEE WHORF, Benjamin: "Una inscripción de la zona central de México, en la que se combinan signos mexicanos y mayas" (1931). En *Lenguaje, pensamiento y realidad. Selección de escritos*. (1942) Barcelona, Barral, 1971.

LEE WHORF, Benjamin: "Los aspectos preciso y segmentativo de los verbos de la lengua hopi" (1936). En *Lenguaje, pensamiento y realidad. Selección de escritos*. (1942) Barcelona, Barral, 1971.

LEE WHORF, Benjamin: "Un modelo indio-americano del Universo" (hacia 1936). En *Lenguaje, pensamiento y realidad. Selección de escritos*. (1942) Barcelona, Barral, 1971.

LEE WHORF, Benjamin: "Consideración lingüística del pensamiento en las comunidades primitivas (hacia 1936)". En *Lenguaje, pensamiento y realidad. Selección de escritos*. (1942) Barcelona, Barral, 1971.

LEE WHORF, Benjamin: "Categorías gramaticales" (1937). En *Lenguaje, pensamiento y realidad. Selección de escritos*. (1942) Barcelona, Barral, 1971.

LEE WHORF, Benjamin: "Discusión de la lingüística hopi" (1937). En *Lenguaje, pensamiento y realidad. Selección de escritos*. (1942) Barcelona, Barral, 1971.

LEE WHORF, Benjamin: "Algunas categorías verbales de la lengua hopi" (1938). En *Lenguaje, pensamiento y realidad. Selección de escritos*. (1942) Barcelona, Barral, 1971.

LEE WHORF, Benjamin: "Lenguaje: plan y concepción de distribución" (1938). En *Lenguaje, pensamiento y realidad. Selección de escritos*. (1942) Barcelona, Barral, 1971.

LEE WHORF, Benjamin: "La relación del pensamiento y el comportamiento habitual con el lenguaje" (1939). En *Lenguaje, pensamiento y realidad. Selección de escritos*. (1942) Barcelona, Barral, 1971.

La obra como "palabra cero". Análisis de la condición lingüística de la significación en arte.

LEE WHORF, Benjamin: "Técnica configurativa de la composición de vocablos en la lengua shawnee (1939)". En *Lenguaje, pensamiento y realidad. Selección de escritos. (1942)* Barcelona, Barral, 1971.

LEE WHORF, Benjamin: "Interpretación de la parte lingüística de los jeroglíficos mayas" (1940). En *Lenguaje, pensamiento y realidad. Selección de escritos. (1942)* Barcelona, Barral, 1971.

LEE WHORF, Benjamin: "Factores lingüísticos en la terminología de la arquitectura hopi" (1940). En *Lenguaje, pensamiento y realidad. Selección de escritos. (1942)* Barcelona, Barral, 1971.

LEE WHORF, Benjamin: "Ciencia y lingüística (1940)". En *Lenguaje, pensamiento y realidad. Selección de escritos. (1942)* Barcelona, Barral, 1971.

LEE WHORF, Benjamin: "La lingüística como una ciencia exacta" (1940). En *Lenguaje, pensamiento y realidad. Selección de escritos. (1942)* Barcelona, Barral, 1971.

LEE WHORF, Benjamin: "Lenguas y lógica" (1941). En *Lenguaje, pensamiento y realidad. Selección de escritos. (1942)* Barcelona, Barral, 1971.

LEE WHORF, Benjamin: "Lenguaje, mente y realidad" (1941). En *Lenguaje, pensamiento y realidad. Selección de escritos. (1942)* Barcelona, Barral, 1971.

LEE, Penny: *The Whorf theory complex: a critical reconstruction*. Amsterdam: John Benjamins. 1996.

LYONS, John: *Introducción al lenguaje y a la lingüística*. Barcelona: Teide. 1984.

MAGRIS, Claudio: "La indecencia de los signos." (Sobre la carta de Lord Chandos). En *A ciegas*. Barcelona: Anagrama. 2006.

PRATT, Mary Louise: *Toward a Speech Act Theory of Literary Discourse*. Indiana University Press. 1977.

PUTNAM, Hillary: *Representación y realidad. Un balance crítico del funcionalismo*. Barcelona: Gedisa. 1990.

PUTNAM, Hilary: *Razón. Verdad e Historia*. Madrid: Tecnos. 1988.

QUINE, Willard von Orman: *Desde un punto de vista lógico*. Barcelona: Ariel. 1953.

QUINE, Willard von Orman: *Word and Object*. Cambridge Mass: MIT. Press. 1960.

QUINE, Willard von Orman: *El problema del significado*. (1953). Ariel.

REGUERA, Isidoro: "No hay exilio cósmico." (Artículo sobre "Palabra y objeto." en W. O. Quine) en *Babelia, El Pais*. 09/02/2002

RICHARDS, I. A.: *Lectura y crítica*. (1929) Barcelona: Barral. 1967.

RICHARDS, I.A.: *Principles of literary criticism*. London: Routledge and Kegan Paul. 1970.

RIVIÈRE, Ángel; BELINCHON, Mercedes e IGOA, Jose Manuel: *Psicología del lenguaje. Investigación y Teoría*. Madrid: Trotta. 1992.

SÁNCHEZ DE ZAVALA, Victor: "El pensamiento y el lenguaje" en *Revista de Occidente* nº5.1981.

SAPIR, Edward: "A study in phonetic symbolism." *Journal of Experimental Psychology* 12:225-239. 1929.

SAPIR, Edward: *Selected Writings in Language, Culture and Personality*. Compilado por D. G. Mandelbaum. Berkeley y Los Angeles: University of California Press. 1947.

SAPIR, Edward: *El lenguaje*. México: Fondo de Cultura Económica. 1991.

SAUSSURE, Ferdinand de: *Curso de lingüística general*. Madrid: Alianza. 1994.

SEARLE, John: "The logical Status of Fictional Discourse" en *New Literary History* nº6. 1975.

SEARLE, John: *Actos de habla*. Madrid: Cátedra. 1980.

STEINER, George: *Extraterritorial: ensayos sobre la literatura y la revolución lingüística*. Barcelona: Barral. 1973.

B.2. BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA: TEORÍA SEMIÓTICA

AICHER, Otl & Martin KRAMPEN: *Sistemas de signos en la comunicación visual*. Barcelona: Gustavo Gili. 1979. (*Zeichensysteme der visuellen Kommunikation*. Stuttgart: Alexander Koch. 1977).

La obra como "palabra cero". Análisis de la condición lingüística de la significación en arte.

ALESANDRÍA, J.: *Imagen y metaimagen*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires. 1996.

ÁLVAREZ, Lluís X.: *Signos estéticos y teoría. Crítica de las ciencias del arte*. Barcelona: Anthropos. 1986.

AMOUNT, J.: *La imagen*. Barcelona: Paidós. 1992.

BARDAVIO, José María: *La versatilidad del signo*. Madrid: Alberto Corazón.

BELSON, J.J.: *Gramática del arte*. Madrid: Celeste. 1993.

BONSIEPE, Guy: "Retorica visivo – verbale" en *Marcatré*, núm 19-20, 1965.

CALABRESE, Omar: *El lenguaje del arte*. Barcelona: Paidós. 1987.

CALABRESE, Omar: *La intertextualidad en pintura*. Valencia: Instituto Shakespeare DL. 1990.

CALABRESE, Omar: *Cómo se lee una obra de arte*. Madrid: Cátedra. 1999.

COOK, Albert: *Dimensions of the sign in art*. Hannover: Published for Brown Univ. Press by Univ. Press of New England. 1989.

CRESTI, Emanuela: "Oppositions iconiques dans une image de bande dessinée reproduite par Lichtenstein." En *VS*. nº2. 1972.

DE MAURO, Tulio: *Introduzione a la semántica*. Bari: Laterza. 1965.

DE MAURO, Tulio: *Senso e significato*. Bari: Adriatica. 1971.

ECO, Umberto: *La estructura ausente*, Barcelona: Lumen. 1975.

ECO, Umberto: *Lector en fábula*. Barcelona: Lumen. 1981.

ECO, Umberto: *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Lumen. 1985.

ECO, Umberto: *Signo*. Barcelona: Labor. 1994.

ECO, Umberto: *Kant y el ornitorrinco*. Barcelona: Lumen. 1999. (Tit orig. *Kant e l'ornitorrinco*. Milano: R.C.S. libri S.P.A. 1997)

ECO, Umberto: *Obra abierta*. Barcelona: Ariel. 1990.

- ECO, Umberto: "Introduction to semiotics of iconic signs". En *VS* n°2.1972.
- FLOCH, J.-M.: *Semiótica, marketing y comunicación*. Barcelona: Paidós. 1993.
- GARRONI, E.: *La crisi semantica delle arti*. Roma: Officina. 1964.
- GARRONI, E.: Proyecto de semiótica. Mensajes artísticos y lenguajes no-verbales. Problemas técnicos y aplicados. (Col. Comunicación visual.) Barcelona: Gustavo Gili. 1998.
- GAUTHIER, Guy: *Veinte lecciones sobre la imagen y el sentido*. Madrid: Cátedra. 1996.
- GAUTHIER, Guy: *Initiation a la sémiologie de l'image*. París: Service Audiovisuel de la ligue Francaise de l'Enseignement et l'Education Permanente. 1979.
- GLUSBERG, Jorge: *Rhetoric of art*. Milan: Giancarlo Politi. 1986.
- GREIMAS, A. J.: *Semántica estructural. Investigación metodológica*. Madrid: editorial Gredos. 1971.
- GRUPO μ : *Tratado del signo visual. Para una retórica de la imagen*. Madrid: Cátedra. 1993.
- GUTIÉRREZ LÓPEZ, Gilberto A.: *Estructura del lenguaje y conocimiento. Sobre la epistemología de la semiótica*. Madrid: Fragua. 1975.
- KRISTEVA, Julia: *Semiótica*. Madrid: Fundamentos. 1981.
- LOTMAN, Yuri M.: *Estructura del texto artístico*. (trad. Victoriano Imbert. 2º Ed.). Madrid. Istmo. 1982.
- LOTMAN, Jurij y Escuela de Tartu: *Semiótica de la cultura*. Madrid: Ed. Cátedra. 1979.
- MAGARIÑOS DE MORENTÍN, J.: "La(s) semiótica(s) de la imagen visual". Universidad Nacional de La Plata, Universidad Nacional de Jujuy: <http://www.archivo-semiotica.com/>. 2001.
- MAGARIÑOS DE MORENTIN, J.: "Hacia un concepto estricto de 'Mundos semióticos posibles'", en *Mundos de ficción (Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica)*, Vol. II: pp. 959-968; Murcia: Universidad de Murcia. 1996.
- MAGARIÑOS DE MORENTIN, J.: "Los mundos semióticos posibles en la investigación social", y "Los mundos semióticos posibles y el espacio imposible", ambos en *Los fundamentos lógicos de la semiótica y su práctica*: pp. 427-460. Buenos Aires: Edicial. 1996.

La obra como "palabra cero". Análisis de la condición lingüística de la significación en arte.

MAGARIÑOS DE MORENTIN, J.: "Operaciones semióticas, en el análisis de las historietas", en Óscar Quezada Macchiavello (Ed.), *Fronteras de la semiótica. Homenaje a Desiderio Blanco*, pp. 433-446. Lima: Universidad de Lima & Fondo de Cultura Económica. 1999.

MALTESE, Corrado: *La semiología del mensaje objetual*. Madrid: Alberto Corazón. 1972.

MARIN, Louis: *Détruire la peinture*. París: Galilée. 1977.

MARIN, Louis: *Estudios semiológicos*. Madrid: Alberto Corazón. 1978

MARIN, Luis: *De la représentation*. París: Seuil. 1994.

MAYENOWA, María Renata: "Verbal texts and iconic-visual texts" en Wendy Steiner (ed): *Image and Code*. (Publicación: Michigan Studies in the humanities 2): Ann Arbor. 1981.

MORMONE, Raffaele: *Crítica e arte figurative dal positivismo alla semiología*. Napoli: Società editrice napoletana. 1975.

MORPURGO-TAGLIABUE, G.: "L'arte è linguaggio?". En *Rivista di Estetica*, 11. 1968.

MORRIS, Charles: "Science, Art and Technology", *Kenyon Review*, I.

MORRIS, Charles: *La significación y lo significativo*. Madrid: Comunicación. 1974.

MORRIS, Charles: *Fundamentos de una teoría de los signos*. (1964). Barcelona: Paidós. 1985.

MOUNIN, G.: *Introducción a la semiología*. Barcelona: Anagrama. 1972.

MUKAROVSKÝ, Jan: *Arte y semiología*. Madrid: Alberto Corazón. 1971.

MUKAROVSKÝ, Jan: *Escritos de Estética y Semiótica del Arte*. Barcelona: Gustavo Gili. 1977.

NANNI, Luciano : *Per una nuova semiologia dell'arte*. Milano: Garzanti. 1980.

NANNI, Luciano: "Art et critique: la liberté en tant que pertinence" En *Cahiers Ferdinand de Saussure*, n.45, a. 1991.

OGDEN, C. K. y RICHARDS, I. A.: *El significado del significado (1923)*. Barcelona: Paidós. 1954.

PASSERON, R.: *L'oeuvre d'art et les fonctions de l'apparence*. Paris : Plon. 1962.

PEIRCE, Ch. S.: *Collected Papers*. (1931) Volume I: Principles of Philosophy. Volume II: Elements of Logic. Volume III: Exact Logic. Volume IV: The Simplest Mathematics. Volume V: Pragmatism and Pragmaticism. Volume VI: Scientific Metaphysics. Volume VII: Science and Philosophy. Volume VIII: Reviews, Correspondence, and Bibliography. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press. 1965.

PEREZ CARREÑO, Francisca: *Los placeres del parecido. Icono y representación*. Madrid: Visor. 1988.

PEREZ CARREÑO, Francisca: "La imagen en el texto." en *La Balsa de la Medusa*, nº 19-20. 1991.

PEREZ CARREÑO, Francisca: "Imágenes y metáforas: una relación no tan feliz". En *La Balsa de la Medusa*, nº 50. 1999.

PERICOT, J.: *Servirse de la imagen. Un análisis pragmático de la imagen*. Barcelona. Ariel. 1987.

PRIETO, Luís J.: *Mensajes y señales*. Barcelona: Seix Barral. 1967.

PRIETO, Luís J.: *Pertinence et pratique, Essai de sémiologie*. Paris: Editions de Minuit. 1975.

RAMOS IRIZAR, A.: *Semiología del discurso artístico*. Bilbao: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco. 1998.

RAVERA, Rosa María: *Estética y semiótica*. Rosario (Argentina): Editorial Ross Fundación. 1988.

REZNIKOV: *Semiótica y teoría del conocimiento*. Madrid: Ed. Alberto Corazón. 1970.

RUBERT DE VENTOS, X.: *Teoría de la Sensibilidad*. Barcelona: Península, 1973.

SÁNCHEZ CORRAL, L.: *Semiótica de la publicidad*. Madrid: Síntesis. 1997.

SCOTT, Clive: *The spoken image. Photography and Language*. London: Reaktion. 1999.

TODOROV, T.: *Teorías del símbolo*. Caracas: Monte Ávila. 1993.

USPENSKY, B. A.: "Left and Right in Icon Painting". En *Semiotica* 13. 1975

VOLLI, Ugo: "Some possible developments of the concept of iconism." En *VS*. Nº3, 1972. pp. 14-30.

La obra como "palabra cero". Análisis de la condición lingüística de la significación en arte.

VOLLI, Ugo: "É possibile una semiótica dell'arte?". en *La Scienza e l'arte* Milán: U. Volli. Mazzuta. 1972.

VV. AA.: *El sistema de los signos: teoría y práctica del estructuralismo soviético*. Ed. Alberto Corazón.

VILCHES, L.: *La lectura de la imagen, Prensa, cine, televisión*. Barcelona: Paidós. 1984.

B.2. WEBGRAFÍA:

BERMEJO, Benito: "Mensaje de un producto". Web: *Arteología: Semiótica de los Artefactos*. <http://www.uiah.fi/projects/metodi/257.html>

JOFRÉ, Manuel: "Semiótica crítica de la denotación y connotación." Web: *Revista de la Facultad de Filosofía y Humanidades*. Universidad de Chile. <http://www.uchile.cl/facultades/filosofia/publicaciones/cyber/cyber14/tx20mjofre.html>

MAGARIÑOS DE MORENTIN, J. A.: "Los Mundos Semióticos Posibles en la Investigación Social", en *Archivos de la Universidad Nacional de La Plata, Vol. I, Núm. 1*. Octubre 1999. <http://www.unlp.edu.ar/archivos>

MAGARIÑOS DE MORENTIN, J. A.: "La(s) semiótica(s) de la imagen visual". Universidad Nacional de La Plata, Universidad Nacional de Jujuy: 2001. <http://www.archivo-semiotica.com/>. <http://go.to/centro-investigaciones-semioticas> <http://www.magarinos.com.ar/>

MARTY, Robert: "La dimension perdue de Roland Barthes". Web: *La sémiotique selon Robert Marty*. <http://come.to/robert.marty>

SEBEOK, Thomas A.: "Signos". Web: *Espéculo nº 4* <http://www.ucm.es/info/especulo/numero4/sebeok.html>

SONESSON, Göran: "Notes sur la Macchia de Kandinsky: le problème du langage plastique." Web: *Department of Semiotics. Lund University*. http://www.arthist.lu.se/kultsem/sonesson/CV_gs.html

SONESSON, Göran: "Pictorial Concepts. Inquiries into the semiotic heritage and its relevance to the analysis of the visual world." Web: *Department of Semiotics. Lund University*. http://www.arthist.lu.se/kultsem/sonesson/CV_gs.html

SONESSON, Göran: "Semiótica cultural de la sociedad de imágenes". Web: *Department of Semiotics. Lund University*. <http://www.arthist.lu.se/kultsem/sonesson/sociedad1.html>

VV.AA.: “Semiótica de la Cultura”: Web: http://www.arthist.lu.se/kultsem/semiotics/kult_sem_sp.html

VV.AA. Revista Chilena de Semiótica: Web: <http://rehue.csociales.uchile.cl/rehuehome/facultad/publicaciones/semiotica/semio-02.htm>

BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA: TEORÍA PSICO-COGNITIVA DE LA REPRESENTACIÓN

BIEDERMAN, I. “Visual Object Recognition” in Alving I. Goldman (Ed.), *Readings in Philosophy and Cognitive Science*, pp. 9-23. Cambridge, London: The MIT Press. 1995.

BRUNER J. S., GOODNOW J. y AUSTIN G. A.: *El proceso mental en el aprendizaje*. Madrid: Narcea. 1978.

BRUNER J. S.: *Acción, pensamiento y lenguaje*. Madrid: Alianza. 1984.

CATEDRA, Fontana: *Pensamiento tipográfico / Typographic Thought*. Buenos Aires: Edicial. 1996.

DENNETT, D. C.: “Quining Qualia”, en Alvin I. Goldman (Ed.), *Readings in Philosophy and Cognitive Science*, pp. 381-414. Cambridge, London: The MIT Press. 1995.

FAUCONNIER, Pilles: *Espaces Mentaux. Aspects de la construction du sens dans les langues naturelles*. Paris: Minuit. 1984.

FAUCONNIER, Gilles & TURNER, Mark: «Conceptual Integration Networks», en *Cognitive Science*, Vol.22, N.2: pp. 133-187. 1998.

FODOR, J.: *Lenguaje del pensamiento* (1975). Madrid: Alianza. 1984.

FUSTER, J. M.: *Memory in the Cerebral Cortex*. Cambridge, London: The MIT Press. 1995.

HOFFMAN, D. D.: *Visual Intelligence. How We Create What We See*. New York: W. W. Orton. 1998.

JACKENDOFF, R.: *Consciousness and the Computational Mind*. Cambridge, London: The MIT Press. 1987.

JACKENDOFF, R.: *Languages of the mind. Essays on mental representations*. Cambridge, London: The MIT Press. 1993.

La obra como "palabra cero". Análisis de la condición lingüística de la significación en arte.

KOSSLYN, S. M.: *Image and Brain*. Cambridge, London: The MIT Press. 1996.

KOSSLYN, S. M.: "Imágenes, proposiciones y la forma de las representaciones internas", en García-Albea, J. E. *Percepción y computación*. Madrid: Ediciones Pirámide S.A. 1986.

LANGACKER, R. W.: *Foundations of Cognitive Grammar. Volume I. Theoretical Prerequisites*. Stanford: Stanford University Press. 1987.

MAC CORMAC, E. & STAMENOV, M. I. (Eds.) *Fractals of brain, fractals of mind*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins. 1996.

MARR, D.: "Analyzing Natural Images: A Computational Theory of Texture Vision", en *Cold Spring Harbor Symposium of Quantitative Biology*, vol. 40: pp. 647-662. 1976.

MARR, D.: "Analysis of occluding contour", en *Proc. R. Soc. London. B*. 197: pp. 441-475. 1977.

MARR, D.: *Vision*. New York: W. H. Freeman. 1982.

MARR, D. & NISHIHARA, H.K.: "Representation and recognition of the spatial organization of three-dimensional shapes", en *Proc. R. Soc. London. B*. 200: pp. 269-294. 1978.

MAYER, Richard: *Mecanismos del pensamiento*. México: Ed. Pau México. 1978.

NEISSER, U., *Procesos cognitivos y realidad. Principios e implicaciones de la psicología cognitiva*, Madrid: Marova. 1981.

OSGOOD, C. E.: *Method and Theory in experimental psychology*. New York: Oxford. 1953.

PAPALIA, Diane E. y WENDKOS OLDS, Sally: *Psicología*. Madrid: Mc Graw-Hill. 1998.

PIAGET, J.: *El nacimiento de la inteligencia en el niño*. Madrid: Aguilar. 1972. (Edición original : Piaget, J. : *La naissance de l'intelligence chez l'enfant*. Paris : Delachaux et Niestlé. 1936.)

POZO, J. I.: *Teorías cognitivas del aprendizaje*. Madrid: Morata. 1994.

PYLYSHYN, Z. W.: "What the mind's eye tells the mind's brain: A critique of mental imagery", in *Psychological Bulletin* 80: pp. 1-24. 1973.

RIVIÈRE, Ángel: *Razonamiento y representación*. Madrid: Siglo XXI. 1986.

RIVIÈRE, Ángel: "Sobre la multiplicidad de las representaciones. Un viaje por los vericuetos de los lenguajes del pensamiento." En J. Mayor (Ed). *Actividad humana y procesos cognitivos*. Madrid: Alhambra. 1985.

SACKS, Oliver: *Veo una voz. Viaje al mundo de los sordos*. (1990). Barcelona: Anagrama. 2003.

SACKS, Oliver: *El hombre que confundió a su mujer con un sombrero*. Barcelona: Anagrama. 2004

STAATS, A. W.: "Verbal habits-families, concepts and operant conditioning of word classes". *Psychological Review*, 68, 1961.

STERNBERG, Robert J.: *Más allá del cociente intelectual: una teoría triárquica de la inteligencia humana*. Bilbao: Desclee de Brouwer. 1990.

STOLNITZ, Jérôme: "On the Cognitive Triviality of Art". En *British Journal of Aesthetics* nº32, 1992. p.193.

ULLMAN, S.: *High-level Vision. Object Recognition and Visual Cognition*. Cambridge, London: The MIT Press. 1996.

B.4. BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA: MARCEL BROODTHAERS

ADE, Georges: "Interview with Marcel Broodthaers" (1972). En catálogo de la exposición: *Musée d'Art Moderne Département des Aigles. Section Publicité*. New York: Marian Goodman Gallery. 1995.

ABENSOUR, Dominique: "Marcel Broodthaers", en el nº6 de las revistas publicadas por la Galerie nationale du Jeu de Paume. París: Editions du Jeu du Paume. 1991.

ALDEN, T. "Marcel Broodthaers: On the Tautology of Art Merchandise" en The Print Collectors Newsletter 13.1. Marzo-abril 1992.

BAKER, George: "Musée d'art moderne. Publicité." en *Kunstforum*, mayo, 1996. pp. 87-90.

BLISTENE, Bernard: "Ressemblances / dissemblances. C. André, B.H.Becher, M.Broodthaers, D. Buren, Sol LeWitt, Al. Toroni,...", en catálogo de la exposición en el Centre de la Vieille Charité 12/2/63 - 23/5/93. Marseille: Musées de Marseille.

La obra como "palabra cero". Análisis de la condición lingüística de la significación en arte.

BOUNAMEAUX, Henri: "Marcel Broodthaers. Le Marché de l'art". en Arts Antiques Auctions, Hors. Serie sobre *Marcel Broodthaers*. 2001.

BROODTHAERS, Marcel: "Marcel Broodthaers par Marcel Broodthaers". En *Phantomas*, Bruselas, nº 51-61, diciembre 1965, pp.295-297.

BROODTHAERS, Marcel: "Interview de Marcel Broodthaers", *Trépied* nº2, Bruselas, febrero 1968.

BROODTHAERS, Marcel: "Projekt für den Kaufvertrag. Der Nullpunkt", *Heute Kunst*, nº 1, abril, 1973.

BROODTHAERS, Marcel: "Nota sobre las intenciones". En el catálogo *MTL 13/3/70 - 10/4/70*. Bruselas: Galería MTL. 1970. Reproducida en: *Marcel Broodthaers*. Catálogo exposición Reina Sofía 1992. Madrid: MNCARS. 1992.

BROODTHAERS, Marcel: *Marcel Broodthaers*. Catálogo de la exposición en el museo Reina Sofía, 1992. Madrid: MNCARS. 1992.

BROODTHAERS, Marcel: *La Conquête de l'Espace: Atlas a l'usage des artistes et des militaires*. Bruselas: Lebeer Hossmann. 1975.

BROODTHAERS, Marcel: *L'artiste et l'amateur*. Antwerpen (Amberes): Ronny Van der Velde. 1992.

BROODTHAERS, Marcel: *Magie: Art Politique*. París: Multiplicata. 1973.

BROODTHAERS, Marcel: *Un jardin d'Hivers*. Bruselas: Société des Expositions. 1974.

BROODTHAERS, Marcel: *Je hais le mouvement qui déplace les lignes*. (D'après un poème de Charles Baudelaire). Hamburgo: Ed. Hossmann. 1973.

BROODTHAERS, Marcel: *Marcel Broodthaers. Interviews with Freddy de Vree, Bruxelles and Düsseldorf 1969-1971-1974*. Cologne: Tinaia 9 Verlags. 1994.

BROODTHAERS, Marcel: *Marcel Broodthaers. Cinéma*. Catálogo de la exposición Santiago de Compostela. Centro Galego de Arte Contemporánea. Barcelona: Fundación Antoni Tàpies. 1997.

BROODTHAERS, Marcel: *Marcel Broodthaers. Oeuvre graphique. Essais*. Catálogo-libro editado con ocasión de la exposición en el Centre genevois de gravure contemporaine. Genève: 31 mayo - 20 julio 1991.

BROODTHAERS, Marcel: *Marcel Broodthaers par lui-même*. (Introducción y selección de textos por Anna Hakken). París: Flammarion. 1998.

BUCHLOH, Benjamin: "Marcel Broodthaers: Allegories of the Avant- Garde" en *Art forum* 18, 9 mayo 1980.

BUCHLOH, Benjamin: *Marcel Broodthaers*. En *October Book* n° 42. Cambridge, Massachussets: MIT, 1990.

BUCHLOH, Benjamin: "Commentaire" (a B. Pelzer), en *Langage et modernité*. Lyon: Art Edition Nouveau Musée de Villeurbanne. 1991.

BUCHLOH, Benjamin: "Introduction", en *Langage et modernité*. Lyon: Art Edition Nouveau Musée de Villeurbanne. 1991.

BUCHLOH, Benjamin: "Lettres ouvertes, poèmes industriels", en *Broodthaers. Conférences et colloques*. París: Ed. Jeu de Paume. 1992.

BUCHLOH, Benjamin: "Marcel Broodthaers", en *Essais historiques II. Art Contemporain*. Lyon: Art Edition Nouveau Musée de Villeurbanne. 1992.

BUCHLOH, Benjamin et Al: *Broodthaers. Conférences et colloques*. París: éditions du Jeu de Paume. 1992

BUCHLOH, Benjamin: "Contempling Publicity: Marcel Broodthaers Section Publicité" en catálogo de la exposición: *Musée d'Art Moderne, Dpt. Des Aigles, Section Publicité*. New York: Marian Goodman Gallery. 1995.

BUCHLOH, Benjamin: "Los museos ficticios de Marcel Broodthaers." en *Revista de Occidente* n°177. febrero 1996. Pp. 47-64.

BUCHLOH, B. - CHEVRIER, J.F. - OPPITZ, M. - RANCIERE, J: *Marcel Broodthaers*. Folleto de la exposición. Bruselas: Société des Expositions du Palais des Beaux-Arts. 2001.

CALAS, Nicolas y CALAS, Elena: Extracts from «Human Comedy» (1982) en catálogo *Marcel Broodthaers*, New York: Marian Goodman N.Y. 1984.

CLERBOIS, Sebastien: "Marcel Broodthaers on la jouissance de l'hystérique." En *Arte Antiques Auctions Hors. Série sobre Marcel Broodthaers*. 2001.

COMPTON, Michael (VV. AA.): "In Praise of the sujet" en *Marcel Broodthaers*. (Catálogo expo Mineapolis Walker Art Center 9-04-89 --18-06-89) Minneapolis, Walterr Art Center

La obra como "palabra cero". Análisis de la condición lingüística de la significación en arte.

(New York: Rizzoli). 1989.

COMPTON, Michael: "La rhétorique de Marcel Broodthaers", en *Art Press*, nº 64, Nov. 1982, pp. 6-9.

CUENAT, Philippe: " 'Figures': un décor", en *Broodthaers. Conférences et colloques*. París: Ed. Jeu de Paume. 1992.

CUMMINS, Luis: «Marcel Broodthaers en la Marian Goodman Gallery. N-Y, 6 octubre-25 noviembre.» en *Parachute* nº81. Enero-febrero-marzo 1996.

DAVID, Catherine: "El museo del signo", en *Marcel Broodthaers* (catálogo). Madrid: MNCARS. 1992.

DELCOURT, Marjorie: *Le passage du surréalisme au pop art chez Marcel Broodthaers Passage obligé ?* (direction Draguet Michel) Thèse doctorale- Mémoire. Bruselas: Univ. Libre de Bruxelles. 1991.

DRAGUET, Michel: "Le passeur mélancolique. L'objet et le musée", en *Arts Antiques Auctions*, número especial sobre Marcel Broodthaers 2001.

FERRER, Esther: «Marcel Broodthaers, un artista atrapado». En *Babelia, El País*. 21/03/1992.

FIERRENS, Enric: *Le motif. Approche du concept dans les arts plastiques et une application à l'art contemporain. Le motif de la moule dans l'oeuvre de Marcel Broodthaers*. Mémoire 1984.

GILDEMYN, Marie Pascale: "Homage a Marcel Broodthaers. Interview écrite.» En *Plus ou moins revue d'art contemporain* nº47, junio 1987. pp.20-33.

GODFREY, Tony: *Conceptual Art*. London: Phaidon. 1998.

GUIDIERI, Remo: "Poésie", en *Broodthaers. Conférences et colloques*. París: Ed. Jeu de Paume. 1992.

HAIDU, Rachel: "La parole des moules". En catálogo de la exposición *Marcel Broodthaers*. Bruselas: Palais des Beaux-Arts. 2001.

HAKKENS, Anna: *Marcel Broodthaers par lui-même*. Gent: Ludion-Flammarion. 1998.

HALBREICH, Kathy: *Mediums of Language*. en cat. expo en la Hayden Gallery 19/11-82 - 24/12/82. Cambridge: M: Massachussets Institute of Technology (MIT). 1982.

HANHARDT, John G. "Acotamientos: en torno al espacio ideológico del museo de arte." En catálogo: *Els límits del museu*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies. 1995.

HARTEN, Jürgen: "El Águila desde el Oligoceno hasta nuestros días", en *Marcel Broodthaers*. Catálogo exposición Reina Sofía 1992. Madrid: MNCARS. 1992.

HEMAN, Suzanne [et. al] (editors) *Conceptual Art in the Netherland and Belgium 1965-1975: Artists, Collectors, galleries, documents, exhibitions, events*. Rotterdam: NAI Publishers, 2002. (Catálogo de expo).

JOUFFROY, Alain: "Marcel Broodthaers, poète objectif", en *Broodthaers. Conférences et colloques*. París: Ed. Jeu de Paume. 1992.

KRAUSS, Rosalind: "*A voyage on the North Sea*": *art in the age of the postmedium condition*. London: Thames & Hudson. 2000

LEBEER, Irmeline / BROODTHAERS, Marcel: "Diez mil francos de recompensa", en *Marcel Broodthaers* (catálogo). Madrid: MNCARS. 1992. Título original "Dix mille francs de récompense", en *Catalogue - Catalogur*. Bruselas: Palais des Beaux-Arts. 1974.

LEBRERO STALS, José: "Marcel Broodthaers: poeta de la ausencia." en *Lápiz* nº56, febrero 1989. Pp.58-64.

LEGROS, Patricia: *Marcel Broodthaers l'ironie. Une distance critique*. (Direction Jacques Sojcher) Thèse doctorale- Mémoire. Bruselas: Univ. Libre de Bruxelles. 1995.

LEPDOR, Catherine, OTTINGER, Didier y SCHAEFER, Patrick: *Le miroir vivant: René Magritte, Marcel Broodthaers, Bruce Nauman, Markus Raetz*. Lausanne: Musée cantonal des Beaux-Arts, Edipresse. 1997.

LUPIÓN, Daniel: "Marcel Broodthaers: Décors. La exposición es la obra." En *Arte, Individuo y Sociedad*, volumen 14. Madrid: Complutense. 2002.

MARÍ, Bartomeu: "Les projets de M.B." en catálogo de la exposición *Marcel Broodthaers: L'architecte est absent, Le maçon*. Gent: Imschoot, uitgevers. 1991.

MORAZA, J. L.: "Puntos suspensivos." en *Ironía*. Catálogo de la exposición colectiva en la Fundación Joan Miró. Barcelona: Fundación Joan Miró. 2002.

MUND, Sabine: "Biographie Marcel Broodthaers" en *Arts Antiques Auctions*, número especial sobre Marcel Broodthaers. 2001.

La obra como "palabra cero". Análisis de la condición lingüística de la significación en arte.

MUND, Sabine: "Marcel Broodthaers Cinéaste» en *Arts Antiques Auctions*, número especial sobre Marcel Broodthaers. 2001.

NICKAS, Robert: *The Museum of Natural History*. Catálogo de la exposición en la Galerie Barbara Farber. Amsterdam: 27 abril – 15 junio 1991.

NOBIS, Norbert: "Comprendre Marcel Broodthaers" en catálogo: *Marcel Broodthaers. Catalogue des Editions. L'oeuvre graphique et les livres*. Hannover: Sprengel Museum Hannover. 1996.

PACQUEMENT, Alfred: "Prólogo". En *Marcel Broodthaers*. Catálogo de la exposición en el Reina Sofía. Madrid: MNCARS. 1992.

PELZER, Birgit: "Los indicios del intercambio", en *Marcel Broodthaers* (catálogo). Madrid: MNCARS. 1992.

PELZER, Birgit: "Marcel Broodthaers – La Place du Sujet", en *Langage et modernité*. Lyon: Art Edition Nouveau Musée de Villeurbanne. 1991.

PELZER, Birgit: "Redites et ratures, les objets de l'alphabet", en *Broodthaers. Conférences et colloques*. París: Ed. Jeu de Paume. 1992.

RAINE, Jean: *Apocopes pour MB: Pop hap pub an Cº* (Cat. expo). París: L'Echoppe. 1993.

RANCIERE, Jacques: "Broodthaers, hasard et autres coïncidences" (entrevista a J.R. por Christophe Wavelet). En *Mouvement* nº12, Abril-Junio 2001.

RECHT, Roland: "Melancolie moderne." En catálogo expo: *Saturne en Europe*. Y tb. "Marcel Broodthaers. Ma Grandmère y lampe bleue et chaise" Strasbourg: Editions des Musées de la Ville de Strasbourg. 1988.

REISE, Barbara: "The imagery of Marcel Broodthaers." En cat. exp. M.B. en la Tate Gallery, 16/4/80 – 26/5/80 Londres: Tate Gallery Publications Departement. 1980.

RITCHIE, Christina: "Inquiries." En catálogo *Inquiries: Languages in art*. Art Gallery of Ontario. Itinerante 4/9/90 – 31/3/91. Totonto: Art Gallery of Ontario. 1990.

ROYOUX, Jean-Christophe: "Marcel Broodthaers. Une pensée négative.» en *Galleries magazine*. Abril-mayo 1992.

ROYOUX, Jean-Christophe: "Projet pour un Texte: El modelo cinematográfico en la obra de Marcel Broodthaers", en *Marcel Broodthaers. Cinéma*. Santiago de Compostela: Centro de Arte Contemporáneo. 1997.

VAN RUYMBEKE, Sylvie: *L'Art de Marcel Broodthaers au pied de la lettre (le mot dans et autour de l'oeuvre plastique)*. Tesis (Mémoire 1993 -2 vol., directeur Sojcher Jacques).

VREE, Freddy de: "Broodthaers", en catálogo *Broodthaers, Oeuvres 1963-75*. (Galería Isy Brachot). París: Brachot Ed. 1990.

VV. AA.: *Marcel Broodthaers*. Catálogo expo Mineapolis: Walker Art Center (New York, Rizzoli). 1989.

VV. AA.: *La partie fondue de l'iceberg*. Bruselas: Les Lévrés Nues. 1979.

VV. AA.: *Irony by Vision* (catálogo expo. En Tokyo, Watvi-Um, Museum of contemp. Art. 28/05/91 – 30/08/91).

VV. AA.: *Marcel Broodthaers. Oeuvre graphique. Essais*. Genève: Centre genevois de gravure contemporaine. 1991.

VV. AA.: *Ironía* (cat. expo) Barcelona: Fundació Joan Miró. 2001

VV. AA.: (Textos de Lucy Lippard). *Reconsidering the object of art: 1965-1975*. (Cat. expo). Los Ángeles: The Museum of contemporary art, cop. 1995

VV. AA. *Quotidiano=the continuity of the every day in 20th. Centuryart*. (cat. expo Castells di Rivoli, Museo d'Arte Contemporaneo) Milano: Charta imp. 2000.

ZWIRNER, Dorothea: *Marcel Broodthaers. Correspondances, Korrespondenzen*. Galería Hauser & Wirth, Zurich: Galería David Zwirner. New York Oktagon Verlag, Stuttgart, 1995.

ZWIRNER, Dorothea: *Marcel Broodthaers. Die Bilder, die Worte, die Dinge*. Köln, Dorothea Zwirner und Verlag der Buchhandlung Waltherkönig, 1997.

*GLOSARIO DE CONCEPTOS ESPECÍFICOS A
ESTA TESIS*

GLOSARIO DE CONCEPTOS ESPECÍFICOS A ESTA TESIS

Ambivalencia artística

La *ambivalencia artística* es la indefinición de espacio-temporal del hecho artístico. A la vez que pertenecemos al escenario de la obra, que la experimentamos como algo que nos afecta, la contemplamos desde la distancia crítica de quien reconoce un artificio, una puesta en escena. La experiencia estética resultante nos resulta irritante en su indeterminación: nos mantiene en la ambivalencia cercanía/distancia, sincronía/diacronía. La *ambivalencia artística* no puede ser ni una fórmula ni una categoría, su naturaleza siempre es operativa e imprevisible, táctica y contingente.

Codificación analógica

En la *codificación analógica* el signo establece con el referente vínculos fundados en relaciones de semejanza.

Codificación ontológica

En la *codificación ontológica* el signo establece con el referente vínculos fundados en cualidades esenciales del mismo.

Codificación arbitraria

En la *codificación arbitraria* el signo establece vínculos con el referente no motivados por este.

Conceptualización

La *conceptualización* hace referencia a la capacidad de la mente de entender o dar forma a un hecho o idea de forma generalizable de modo que pueda formar parte de un lenguaje o de una semiosis.

Disolución del signo

Por *disolución del signo* artístico entendemos la volatilidad del significado de las obras de arte, a merced de cualquier fijación discursiva autoritaria dada por el contexto de recepción. El tradicional orden jerarquizado de valores originarios acaba resquebrajándose para dar paso a un régimen de signos equivalentes, donde la significación opera desde el afuera del objeto de estudio.

Eficacia semántica

El modo de atención específico hacia una imagen delimita una *eficacia semántica* determinada, es decir que su significación está condicionada por los usos, las expectativas y las competencias que entran en juego en la experiencia y/o interpretación de la imagen. De modo que la semántica no recurre a alguna propiedad intrínseca de la imagen, sino que se establece como un producto contingente a su interrelación con el receptor, respondiendo a un requerimiento externo a la imagen.

Desde el punto de vista semiótico podemos decir que la *eficacia semántica* se verifica en la correspondencia entre unos estímulos visuales y los atractores correspondientes (modelos visuales memorizados). Para que un sujeto sepa que lo que está percibiendo es una imagen visual es necesario que realice determinadas operaciones semiótico-cognitivas mediante las cuales actualiza en su mente la configuración de otra entidad que no es la imagen visual que está percibiendo, sino que consiste en lo por ella representado, conforme a los atractores de que dispone. Esta entidad que se configura en la mente del intérprete, a partir de la percepción de una determinada imagen material visual, y que le confiere determinadas características perceptuales a otra determinada entidad, constituye el resultado o la eficacia semántica de dicha imagen material visual.

Emergente textual

El *emergente textual* es el equivalente a la comprensión discursiva de las imágenes artísticas tradicional pero sin ser una propiedad intrínseca, sino una necesidad de *eficacia semántica* culturalmente requerida. Aparece como *semiosis sustituyente* en la *relación dinámica* entre los interpretantes designativos y los interpretantes conceptuales. Suele confundirse comúnmente por lo que se entiende como “significado visual”, concepto que hemos desechado en esta tesis por su ambigüedad.

Focalización

Usamos este concepto como un modo de centrar el nivel de análisis de la significación con la que queremos trabajar. Tendríamos así tres tipos de *focalización*:

1. *La significación estructural*: La significación sería el resultado de un análisis semiótico de la percepción y comprensión de un objeto. Por ejemplo la descripción de la autorreferencialidad de los objetos artísticos por los teóricos y analistas (Sujetos Teóricos - ST).
2. *La significación operativa*: La significación se entiende esta vez, no ya como el significado de un objeto, sino como la actividad de un sujeto. Por ejemplo, la descripción de la discursividad por acumulación histórico-morfológica que determina la interpretación del arte por sus espectadores-usuarios (Sujetos Fácticos); dicha descripción la realizan, por supuesto, los teóricos (ST).

3. *La significación sintomática*: La significación se entiende aquí, no ya como los propios hábitos y comportamientos de los sujetos, sino como los discursos implícitos en el campo de la cultura donde se producen dichos comportamientos. Por ejemplo, la descripción y crítica de la función legitimadora político-económica que cumple el consumo del arte en el campo cultural; efectuadas por los teóricos y críticos de fenómenos socio-culturales en general (Sujetos Críticos), pero también, eventualmente, por espectadores inquietos (SF).

La adscripción a una *focalización* concreta es una condición imprescindible en cualquier análisis riguroso de la significación visual.

Giro visual

La igualación de las imágenes –el incremento de su accesibilidad y utilización o democratización (Walter Benjamín)- junto a su extrema proliferación, es lo que se ha venido a llamar el *giro visual*. Gracias a ello la intermediación visual condiciona todos los ámbitos de nuestra existencia, sucediendo para algunos a lo que fue el giro lingüístico. Ha sido descrito como la hegemonía de lo visible en la cultura popular, es decir el dominio de los medios visuales y del espectáculo en la sociedad, muy por encima de otras actividades como el arte, el texto, la escritura o la lectura. Esta inversión supone un cambio importante en la representación del mundo como *construcción visual de la experiencia social*. Entre otras cosas, plantea una reforma postlingüística y postsemiótica en la teoría de la imagen, y se fundamenta en la compleja interrelación entre visualidad, instancias del poder, ideologías dominantes, discursos culturales y condición del espectador. En definitiva, la comunicación, la significación y la interpretación, propias de las teorías de los signos, ceden su protagonismo a la autoridad y efecto de las imágenes como síntoma.

Hipercomunicabilidad / hiperconectividad

La *hipercomunicabilidad* es el resultado de la inflación de la comunicabilidad y de su mercantilización en todos los sectores de la vida, o en palabras de Sáez de Ibarra, “de la mercantilización de la potencia lingüística del hombre”. Esta hipercomunicabilidad se presenta, como decíamos, como una esfera autónoma y autorreferencial. Su actividad consiste en generar siempre mayor comunicabilidad –o, mejor dicho, *hiperconectividad*– aunque ya no pueda revelar ni decir nada. La información ya no requiere ser verificada y contrastada para ser valorada, no necesita ser relacionada con su referente. Basta que sea adecuada para garantizar su eficaz comunicación de modo que su transmisión rentabilice nuestra adhesión a un grupo humano o ideológico determinado.

Independencia crítica

La *independencia crítica* del arte es una condición de la eficacia operativa del arte crítico. Desde la toma de conciencia de una filiación ideológica, la obra producida en estas circunstancias revisa a la vez su posición diacrónica con la historia y sincrónica con la sociedad, poniéndolas

de manifiesto o interpelándolas de algún modo. Los límites de esta independencia deben estar contenidos en la propia *estructura* de la obra, de lo contrario estaríamos fomentando unas barreras artificiales cuyo propósito se reduce a la legitimación del arte desde los discursos autoritarios externos.

(Somos conscientes de los numerosos malentendidos que pesan sobre las nociones de independencia, autonomía e incluso especificidad del arte. Nosotros preferimos aquí el término *independencia* por ser menos ambiguo y estar, en principio, menos cargado históricamente. Hal Foster, en su artículo “Antinomies in Art History” (en *Design and Crime*, Londres, Nueva York: Verso, 2002, p.102), utiliza el término *autonomía estratégica (strategic autonomy)* a pesar de reconocer que “autonomía es una mala palabra” porque está políticamente situada. Los pensadores de la Ilustración proclamaron la autonomía para liberar a las instituciones del Antiguo Régimen; historiadores como A. Riegl, para resistirse a los relatos deterministas sobre arte; artistas y críticos de la modernidad, de Manet a Greenberg, para mostrar el desapego de los aspectos más narrativos del arte y proclamar el advenimiento o depuración de un lenguaje sintáctico visual. En cuanto a la palabra “especificidad” remite únicamente al medio utilizado, a los procesos o a sus formas resultantes, lo cual falsea el enfoque crítico que deseamos presentar.)

Interrelación lingüístico-visual

La *interrelación lingüístico-visual* es un proceso semiótico necesario de la significación visual en términos conceptuales. En la *relación dinámica* localizamos la efectiva *interrelación* de las imágenes con el lenguaje verbal, o con lo que hemos llamado, con mayor precisión, la *eficacia semántica* del lenguaje verbal; precisamente ahí donde las relaciones lógicas identificables en una determinada propuesta perceptual requieren la explicación textual (*emergente textual*) para poder significar y comunicarse, completando así su posible interpretación desde el punto de vista del significado.

Lexia

La *lexia* es una matriz de textos sobre un cuadro. A nivel estructural la *lexia* funciona como la ordenación del código de lectura del cuadro con el conjunto de traducciones textuales que operan sobre la morfología del cuadro.

Al código (correspondiente al sistema de signos) se opone la *lexia*, es decir, una unidad de lectura macroscópica que tiene como fin informar de todos los niveles contenidos en el texto. Mientras el código impone ciertos significados sólo a título de restricción formal, la *lexia* tiene la tarea de componer esos significados en el cuadro desde el condicionamiento de los discursos dominantes en el contexto cultural de la interpretación.

En definitiva la obra se entiende no tanto como un sistema en sí, sino como un momento constitutivo de un sistema matricial de textos, propio de cada obra, definido por la *lexia*: esta funciona entonces como meta-discurso que ordena el sistema individual de discursos de cada obra.

Meta-arte

Cualquier obra que produzca una reflexión o comentario sobre sí misma o sobre el arte en general, su legitimación, su función o su definición por ejemplo, puede considerarse como *meta-artística*. En la obra de Broodthaers existe una eficacia reflexiva indudable que nos autoriza a hablar de su arte como *meta-arte*. Un arte que pone en crisis el propio concepto de artisticidad sobre el que debía asentarse, que abre un campo de indeterminación que nos obliga a reconstruir, aunque sea de forma provisional, un sentido a partir de las ruinas de la significación a las que nos confronta. Broodthaers nos coloca ante un campo de experiencias *meta-artísticas* que desencadena el meta-lenguaje. Sus prácticas artísticas son duales: son morfologías visuales que provocan verbalizaciones, manifestando así los discursos que las (sobre)determinan. Exploran lo que de límites contenedores tienen las definiciones de arte y el propio lenguaje, así como los lugares habituales del arte, galerías, museos, instituciones, para ponerlos en crisis, someterlos a revisión. Por supuesto que Broodthaers no ha sido el único artista en trabajar en este sentido. En la década de los sesenta y setenta del siglo XX, Hans Haacke con sus intervenciones en el Guggenheim Museum-, Daniel Buren y sus pinturas intra y extramuros o la transgresión de lo cotidiano, problematizado tanto por el Arte Povera como por Fluxus son algunos otros ejemplos.

El arte como dialéctica de la mirada es la naturaleza del *meta-arte*.

Modelización

La modelización es la capacidad del pensamiento, a través de la mediación de los lenguajes y de otros sistemas extrasemióticos, de formarse una idea histórica y culturalmente condicionada de la realidad, que sólo es accesible en esa mediación (no se le concede existencia positiva y separada fuera de ella) accediendo a los repertorios de referentes construidos (conceptos, imágenes mentales y otros) en dichos sistemas.

Pertinencia

La *pertinencia* es la conveniencia en la elección de una determinada focalización teniendo en cuenta el tipo de eficacia que buscamos en las imágenes. Dicho de otro modo, la pertinencia requiere *la exposición coherente del enfoque epistémico adoptado con arreglo a la estructura morfológica de la obra*. Sirve para identificar determinados tipos de información en la obra. Permite explicar la creatividad de la crítica a la vez que la coacción ineludible de la obra sobre la interpretación. La pertinencia sería entonces una *relación de necesidad* entre un determinado sentido construido estructuralmente en la obra y un discurso crítico que se interrelaciona como producción simbólica “orientada”. En este sentido, la *pertinencia* sería el modo de adecuar la interpretación, con toda su carga de discursos culturales, a las características estructurales específicas de cada obra. No vale preguntar, y mucho menos decir, cualquier cosa; sino que la realidad de la obra “controla” sus propias lecturas.

La obra como “palabra cero”. Análisis de la condición lingüística de la significación en arte.

El análisis semiótico (o de cualquier otro tipo) debe inscribirse, por tanto, dentro de una pertinencia, donde tanto la condición histórica del analista como el enfoque epistémico quedan explicitados, para dar cuenta de la significación de una obra de arte con rigor.

Relación dinámica

En lugar de la idea de codificación en sentido estricto, preferimos la de *relación dinámica* (J. Magariños de Morentín) para explicar las semiosis de la significación visual.

La *relación dinámica* nos permite tomar consciencia del *diferencial semántico* a partir del *diferencial morfológico*.

La *relación dinámica* se define por tanto como la interacción de dos diferenciales: el diferencial morfológico que aparece en la semiosis producida por el interpretante designativo, y el diferencial semántico que aparece en la semiosis producida por el interpretante conceptual. Este es, en nuestra opinión, el lugar concreto de la significación visual; ahí donde se identifican las distintas epistemes, donde reconocemos e interpretamos los paquetes de enunciados que dirigimos hacia las imágenes; donde se produce la inteligibilidad de las distintas eficacias semánticas, donde se da forma articulada al contenido de la experiencia visual.

Las actualizaciones de los atractores correspondientes al uso habitual de las imágenes, (es decir la recepción de estas en su contexto “natural” y no en un contexto de análisis como este, por ejemplo) se genera siempre en la *relación dinámica* entre el interpretante conceptual y el interpretante designativo, y no en otro lugar. Sólo ahí pueden darse las condiciones de reconocimiento, verificación y homologación con los discursos vigentes, necesarias para las operaciones de identificación y posterior interpretación.

Semiosis privada

La *semiosis privada* se compone del conjunto de sensaciones que no son ni conscientes ni individualizables (qualias), que de ningún modo son codificables en un sistema de diferencias, pero que sí pueden *actualizarse*. Esta semiosis tiene un carácter fluctuante y conflictivo debido a su irrepresentabilidad en el resto de semiosis; mantiene, sin embargo, con ellas una interrelación dinámica continua. Con mucha agudeza Peirce apuntaba que: “Todas las operaciones del intelecto implican introducir el conflicto donde sólo estaba la propia conciencia-del-quale”. Su naturaleza, tan interactiva como conflictiva, sin duda incrementa la especificidad de la semiosis de la significación visual con respecto a otras semiosis.

Sentido

De modo provisional y dentro del ámbito de esta tesis, el *sentido en arte* puede ser definido como la relación conflictiva de (lo que una determinada *pertinencia* considera como) un sistema de signos, localizado en una obra concreta, con las instancias del discurso. Surge, por lo tanto, de la extensión del plano semiológico al de la inserción de la obra en el tejido social discursivo, en este

aspecto no designa nada más que un juego de dependencias internas, un juego de estructuras. “Juego” y “conflicto” se simultanean en la formación del sentido, tensionándolo de tal modo que nunca ya puede ofrecerse como una entidad disponible, sino sólo como un devenir, una promesa cuyo cumplimiento queda siempre diferido, pero que deja “huellas” corporales indelebles.

El sentido en pintura surge de una práctica de la visión convulsionada por una experiencia de la pintura. Por ello conviene hablar de *eficacia* cuando abordamos el sentido del arte. Constatamos así que la eficacia instrumental del arte para producir intencionadamente el cambio social es insignificante; según Bryson, ni Géricault cambió la situación jurídica de los locos, ni Manet cambió la opinión popular sobre las prostitutas, como tampoco humanizó su estatus social. Pero esta eficacia no debe ocultar la realidad de una eficacia de perturbación que actúa sobre la topológica de los discursos. La actividad de la pintura se asemeja al conflicto, a la “colisión” entre lugares (topoi) del discurso dentro de una formación social.

El sentido en arte aparece sólo cuando la eficacia de perturbación de la obra trabaja mano a mano con el esfuerzo de inteligibilidad de su intérprete, desplazando así el lugar de los discursos dentro de una formación social. No se crean nuevos discursos, sino sólo leves desplazamientos, perturbaciones de su significado que invitan a su reformulación.

Simbolización

La *simbolización* es la capacidad de un lenguaje de representar a través de sus signos y de forma perceptible un objeto, una idea o una ley de modo convencional con arreglo a un código

Síntoma cultural

La significación artística entendida como *síntoma cultural* responde a un rol social, generalmente determinado o previsible. En el campo de los Estudios Culturales no se considera al arte como un régimen específico dentro de la visualidad, sino que se entiende las producciones artísticas como meras producciones visuales, al mismo *nivel* que las imágenes mediáticas. Lo cual supone pasar de poner el acento en el análisis de la naturaleza de los lenguajes -su diferenciación, su especificidad- a ponerlo exclusivamente en los usos y contextos de las propias imágenes. Así, los fenómenos de recepción, entendidos como experiencia de lo cotidiano del espectador/ consumidor, reciben toda la atención en detrimento de los fenómenos de producción, de los que tanto se había ocupado la estética moderna.

Al tratarlo como *síntoma cultural*, ya no se analiza el arte visual desde su estatus de medio de expresión y su consiguiente interpretación desde la estética -con toda la secuencia que acarrea: intención del autor, proceso de la comunicación, transmisión del conocimiento, significado, decodificación, interpretación, etc.-, sino desde el análisis del producto-imagen como efecto de una determinada cultura sobre los individuos -desde el uso, la manipulación, la difusión, la distribución, el consumo, los regímenes de visibilidad, la legitimación institucional, etc. de las imágenes.

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

Figuras:

1. Marcel Broodthaers: *Moi aussi, je me suis demandé si je ne pouvais pas vendre quelque chose...* Tarjetón de invitación de la exposición en la Galerie Saint-Laurent. Doble página de una revista impresa anverso, 25 x 33,5 cm. Bruselas, 10-25, abril, 1964.
2. Marcel Broodthaers: *Pense-Bête*. Libros, papel, yeso, esfera de plástico, madera. 30 x 84 x 43 cm., pedestal: 98 x 84 x 43 cm. 1964.
3. Marcel Broodthaers: *Pense-Bête*. Ejemplares de su recopilación de poemas individualizados por el autor mediante la edición de recortes de papeles de colores pegados sobre algunas partes del texto. 1963-1964.
4. Marcel Broodthaers: *Exposición literaria en torno a Mallarmé*. Amberes, Wide White Space Gallery/Clonia, Galería Michael Werner, 1969.
5. Marcel Broodthaers: *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard. Image*. 6 de las 12 placas de aluminio anonizado de 32 x 50 cm. cada una. Amberes, Wide White Space. Gallery/Clonia, Galería Michael Werner, 1969.
6. Marcel Broodthaers: *Histoire sans paroles*. Collage y tinta sobre cartón. 25,5 x 36,6 cm. 1974.
7. René Magritte: *Prohibida la reproducción (Retrato de Edward James)*. Óleo sobre lienzo, 79 x 65,5 cm. 1937.
8. Marcel Broodthaers: *Armoire blanche*. Madera, cáscaras de huevo pintadas, pintura, vidrio. 86 x 82 x 62 cm. 1965. *Table blanche*. Madera, cáscaras de huevo pintadas, pintura. 104 x 100 x 40 cm. 1965.
9. René Magritte: *La máscara vacía*. Óleo sobre lienzo, 73 x 92 cm. 1928.
10. René Magritte: *El espejo viviente*. Óleo sobre lienzo, 54,2 x 73,5 cm. 1928/29.
11. Marcel Broodthaers: *Il n'y a pas de Structures Primaires*. Oléo sobre tela. 78 x 115 cm. 1968.
12. Marcel Broodthaers: *L'Erreur*. Óleo y cáscaras de huevo sobre tela. 100 x 70 x 8 cm. 1966.

13. Marcel Broodthaers: Escaparate de la galería sobre el que Broodthaers reproduce el texto de la primera tarjeta de invitación de *La exposición en la galería MTL*, legible desde el interior y desde el exterior. Bruselas, del 13 de marzo al 10 de abril de 1970.
14. Marcel Broodthaers: Fotogramas de la película *MTL (DTH)*. 16 mm., color, 7', 1970.
15. Marcel Broodthaers: Vista de la exposición-instalación: *Le Corbeau et le Renard* en la Wide White Space Gallery de Amberes. 1968.
16. Marcel Broodthaers: Proyección del filme *Le corbeau et le Renard (d'après La Fontaine)* sobre una pantalla de 61 x 80 cm, con un marco negro sobre el que están impresos extractos de la fábula de La Fontaine. 1968.
17. Marcel Broodthaers: *Le Corbeau et le Renard*, tres cajas forradas con tipografías. 1967.
18. Marcel Broodthaers: *Le Corbeau et le Renard*, Edición. Impresión fotográfica sobre tela de 60x80 cm., máquina de escribir y fotocopias. 1967.
19. Marcel Broodthaers: *La signature série 1*. Serigrafía sobre papel de calco. 55 x 75 cm. Edición ilimitada con 60 ejemplares. Firmados sin numerar. Marcel Broodthaers editor, 1969.
20. Marcel Broodthaers: *Poèmes industriels*. Placa de plástico termoformado y pintado. Edición de 7 ejemplares de 86 x 120 cm. cada una. 1969.
21. Marcel Broodthaers: *Marcel Broodthaers (como comisario de exposiciones), Burgplatz, 12*. Kduseldorf, 1971.
22. Marcel Broodthaers: Cajas-embalajes para obras de arte del *Musée d'Art Moderne. Departament des Aigles, Section documentaire*. Bruselas, Rue de la Pepiniere. 1968.
23. Marcel Broodthaers: Figuras de águila del *Musée d'Art Moderne. Departement des Aigles, Section des Figures*. Duseldorf, Städtische Kunsthalle, 16 de mayo - 9 de julio 1972.
24. Paul Cézanne: *Rochers à Bibémus*. Óleo sobre tela. 65x81 cm. 1898-1890.
25. Wassili Kandinsky: *Apoyo débil*. Acuarela. 31,4 x 23,9 cm. 1930.
26. Piet Mondrian: *Composición con líneas amarillas*. Óleo sobre lienzo. En diagonal 113 cm. x 113 cm. 1933.
27. Esquema compositivo de *Composición con líneas amarillas* de Piet Mondrian.
28. Ilusión óptica: Desviación de las líneas horizontales paralelas.
29. Estudio G. T Buswell de 1935 de los movimientos oculares de siete observadores al examinar el cuadro de I.E. Repin: *Un visitante inesperado*.

30. Jasper Johns: *Diana*. Encáustica y collage de papel impreso sobre tela. 40.5 x 40.5 cm. 1974.
31. Jasper Johns: *El gran cinco*. Encáustica y collage de papel impreso sobre tela 183 x 137,5 cm. 1960.
32. Serie de 81 estímulos utilizados por Bruner, Goodnow y Austin (1956) en una de sus investigaciones. La serie está compuesta por todas las combinaciones posibles de cuatro atributos con tres valores en cada uno (Bruner, J. S., Goodnow J. y Austin G. A.: El proceso mental en el aprendizaje. Madrid: Narcea. 1978. p. 52).
33. Cuadro sinóptico de la estructura semiótica de la imagen visual. Magariños de Morentín, J.: "La(s) semiótica(s) de la imagen visual". Universidad Nacional de La Plata, Universidad Nacional de Jujuy: <http://www.archivo-semiotica.com/>. 2001. p. 2.
34. Richard Estes: *Diner*. Óleo sobre lienzo. 101 x 126 cm. 1971.
35. Antoni Tàpies: *Encrostat i xifres*. Técnica mixta sobre lienzo pegado a tabla. 170 x 200 cm. 1974.
36. Antoni Tàpies: *Tamboret*. Pintura sobre bronce original 2/6. 60 X 36 X 36 cm. 1987.
37. Esquema semiótico de los procesos abstractivos básicos de las imágenes visuales. (Realización propia)
38. Serie de dibujos sobre instrucciones de uso: imágenes de predominio simbólico. Magariños de Morentín, J.: "La(s) semiótica(s) de la imagen visual". Universidad Nacional de La Plata, Universidad Nacional de Jujuy: <http://www.archivo-semiotica.com/>. 2001. (Anexo)
39. Esquema para un modelo de semiosis de la significación visual. (Realización propia)
40. Robert Morris: *Untitled (L-Beams)*. 1965
41. Bruce Nauman: *Run from Fear, Fun from Rear*. Dispositivo de luces de neón. 19 x 116,6 x 2,8 cm; 10,8 x 113 x 2,8 cm, Seriado 6/6. 1972.
42. Marcel Broodthaers: *L'Entrée de l'Exposition*. Instalación. Plantas de interior, sillas de jardín, diversas serigrafías del propio autor, cámara y monitor en circuito cerrado. Basilea. 1974.
43. Gerhard Richter: *Captura (2)*. Óleo sobre lienzo. 200 x 280 cm. 1988.
44. Gerhard Richter: *Enfrentamiento (2)*. Óleo sobre lienzo. 112 x 102 cm. 1988.
45. Gerhard Richter: *Claudius*. Óleo sobre lienzo. 320 x 416 cm. 1986.
46. Josu Larrañaga: *Ibíd.* Instalación en la biblioteca de la UNED. 1999.

47. Antoni Muntadas: *Proyectos 1974=1998*. Instalación en la Fundación Telefónica. Madrid. 2000.
48. Bruno Marcos: *Emparedar a un Hombre-Mando que me Empareden*. Acción-intervención en la Plaza Torres de Omaña de León. 1997.
49. Bruno Marcos: *Emparedar a un Hombre-Mando que me Empareden*. Acción-intervención en la Plaza Torres de Omaña de León. 1997.
50. Juárez y Palmero: *Atrapar el paisaje. Reelaboración del mapa del terreno*. Intervención en algún lugar de Castilla León, instalación de 800 fotografías y dos vídeos en dos vagones en Bercianos (León), 4 Libros de Mapas. (4 fotografías y boceto del proyecto). 1999.
51. Marcos López: *Leyendo en la cocina*. Fotografía. Escenario retocado con pintura y collage. 120x140 cm. 2003.
52. Victor Burgin: *Posesión*. 500 carteles repartidos en Newcastle. 1976.
53. Victor Burgin: *Posesión*. 500 carteles repartidos en Newcastle. 1976. Vista de la intervención.
54. Simeón Saiz Ruiz: *Víctimas de la matanza en el mercado de Sarajevo el 05-02-94, día más sangriento desde el inicio de la guerra*. Óleo sobre lienzo. 1998.
55. Antoni Muntadas: *España va bien*. Serigrafía. 70.5x70.5 cm. 1999.
56. Iñigo Royo: *Colaboración*. Fotografía 180x120cm. 2000.

ÍNDICE DE AUTORES

ÍNDICE DE AUTORES

ADÉ, Georges	67
AGAMBEN, Giorgio	372
ALONSO PUELLES, Andoni	99
ÁLVAREZ, Lluís X.	208, 211, 269, 270, 296, 298
ARDENNE, Paul	229, 320
ARNHEIM, Rudolph	161, 162, 208, 255, 256
AUGÉ, Marc	371
AUMONT, Jacques	232
AUSTIN, G. A.	202-204
AVELLO FLÓREZ, José	115
BAL, Mieke	290, 291
BARTHES, Roland	28, 57, 70, 89, 110, 179, 208, 253, 260, 264, 266, 276, 281, 285, 288, 302, 384, 392-395, 397, 435
BAUDRILLARD, Jean	179, 317, 366, 375
BAXANDALL, Michael	167, 171, 234, 267, 274, 275
BEARDSLEY, M. C.	100
BENJAMIN, Walter	61, 62
BENSE, Max	133
BENVENISTE, E.	265-267, 304
BERKELEY, George	131, 241
BLANCO, Paloma	366, 402, 406

BOIS, Yves-Alain	383
BONET, Eugeni	327
BOURDIEU, Pierre	156, 157, 394
BOZAL, Valeriano	88, 95, 97, 117, 207, 211, 268, 302
BREA, José Luís	55, 296, 333, 366-368, 375, 382, 387, 397, 400
BROODTHAERS, MARCEL	17, 18, 27-78, 173, 178, 296, 298, 309-311, 376, 382, 392-395, 398, 442, 505
BRUNER, J. S.	202-204
BRYSON, Norman	55, 211, 212, 279-287, 290, 291, 308, 310-314, 435, 437, 507
BUCHLOH, Benjamín	58, 62, 66, 70, 383
BUCK-MORSS, Susan	375, 397
BUERGEL, Roger M.	56, 57, 297, 298
BURGIN, Victor	17, 395, 397
BURKE, Meter	126
BUSWELL, G. T.	164, 165
CALABRESE, Omar	69, 118, 119, 208, 236, 263, 275, 277, 283
CARRERE, Alberto	126, 127
CARRILLO, Jesús	366, 402, 406
CARROLL, John B.	193
CASSIRER, Ernest	90, 91, 109, 305, 432
CEZANNE, Paul	95, 97, 98, 129, 163, 268
CHALUMEAU, Jean-Luc	172
CHÉVRIER, J-F.	317, 318
CLARAMONTE, Jordi	366, 402, 406

COLLINGWOOD, R.	99
CRARY, J.	287, 384
CROCE, B.	99, 100
CRUZ, Pedro A.	202, 319
DAMISCH, Hubert	171, 172, 267
DANTO, Arthur	102, 275, 322, 433
DARBEL, Alain	156
DAVID, Catherine	30, 32
DEBORD, Guy	287, 371
DELEUZE, Gilles	369, 379, 386
DENNETT, D. C.	225, 261
DERRIDA, Jacques	84, 179, 251, 259, 285, 288-291, 293, 301, 392, 393, 446
DEUTSCHE, Rosalyn	401, 402, 404
DEWEY, J.	117
DREKTSKE, F.	132, 200, 201, 232
DUCHAMP, Marcel	178
ECO, Umberto	55, 69, 89, 91, 92, 106, 107, 109-111, 114, 116-119, 129, 130, 132, 170, 208, 211, 212, 215, 227, 231, 235, 236, 255, 260, 263, 275-278, 296, 302, 314, 367, 368, 433, 434, 436, 440, 443
ESTES, Richard	222, 307
EXPÓSITO, Marcelo	366, 402, 406
FERNÁNDEZ POLANCO, A.	377
FODOR, Jerry A	131, 241
FOSTER, Hal	61, 291, 366, 383, 389, 390, 393, 394, 398, 406, 504

FOUCAULT, Michel	179, 226, 248, 259, 285, 287-289, 382, 392, 406, 446
FRANCASTEL, Pierre	268, 270
FREGE, Gottlieb	98, 121, 131, 204, 296
GARRONI, E.	209, 210, 226, 270-275, 306, 308, 435, 444
GILMAN, Ernest B.	113
GOMBRICH, Ernest. H	87, 165, 166, 168, 171, 173, 280, 281
GÓMEZ MOLINA, Juan José	233
GOODMAN, Nelson	18, 87, 90-92, 100, 108, 113, 116, 121-123, 128-132, 208, 238, 268, 368, 428, 432, 436, 437, 444
GOODNOW, J.	202-204
GREENBERG, Clement	161, 179, 389, 504
GREIMAS, A. J.	111
GRUPO μ	113, 210, 216, 218, 220, 221, 230, 238-240, 254-257, 261, 444, 503
GUATTARI, Felix	386
GUBERN, Román	108, 130, 245, 435
GUIDIERI, Remo	63,
HABERMAS, Jürgen	70, 374, 402
HAKKENS, Anna	27, 34, 41, 61, 62, 68, 311
HARRIS, Marvin	198, 199
HARTEN, Jürgen	68
HEIDEGGER, Martin	39, 289, 383
HERDER, J. G.	125, 185
HERNÁNDEZ-NAVARRO, M. Á.	317, 370, 386,

HERNANDO, Javier	332
HERZOGENRATH, Wulf	102
HUMBOLDT, W.	98, 126, 185, 187
HUME, David	131, 241
HUSSERL, E:	259, 289
ITTEN, Johannes	101, 102
JACKENDOFF, F.	219
JAKOBSON, Roman	83, 98, 110, 111-114, 117, 231, 268, 367, 295, 433, 435
JAY, Martín	282, 284, 287, 384
JIMÉNEZ, José	90, 290, 308
JOHNS, Jasper	17, 173, 174, 176- 178, 393, 442
JUÁREZ y PALMERO	323, 324, 330-332, 333
KANDINSKY, Wassili	101-105, 150
KOSSLYN, S. M.	214
KRAUSS, Rosalind	383
KRAUSS, Stefan	102
LACAN, Jacques	27, 179, 195, 284, 382, 386
LANGER, Susan	15, 90-92, 283, 299, 300
LARRAÑAGA, Josu	3, 88, 323-325, 328, 377, 406
LAUDE, Jean	268, 270
LEBEER, Irmeline	27, 34, 40, 41, 61, 62, 311
LEE WHORF, Benjamín	87, 97, 100, 184, 185, 188-198, 438
LESSING, G. E.	125-127, 268, 289

LÉVI STRAUSS, Claude	195, 285
LOCKE, John	131, 224
LÓPEZ, Marcos	391
LOTMAN, Yuri M.	251, 252, 266, 267, 278, 303, 304, 312, 315,
LUPIÓN, Daniel	328, 377
LYONS, John	111, 182, 185, 196, 199
LYOTARD, Jean-François	59, 286, 288
MAGARIÑOS DE M., J.	212, 214-220, 224, 227, 238, 241, 244, 247, 257, 439, 441, 506
MAGRITTE, René	17, 30, 35, 37-41, 43-45, 52, 68, 176, 178, 285, 393
MALLARMÉ, Stéphane	35, 36, 97, 269
MARCHÁN FIZ, Simón	32, 326-328, 382,
MARCOS, Bruno	323, 324, 329, 330
MARCOS, Subcomandante	405, 406
MARKIEWICZ, Enryk	126, 127
MARIN, Louis	264, 265
MARR, D.	214
MITCHELL, W.J. Thomas	155, 200, 285, 285, 288, 290, 291, 299, 315, 384- 386
MIRZOEFF, Nicholas	383-385
MOLES, Abraham	108, 133, 177, 178
MONDRIAN, Piet	156, 158, 160-163, 167-168, 173, 179
MONEGAL, Antonio	127, 268, 290, 291, 317
MONTEJO, Adolfo	375
MORAZA, Juan Luís	28, 171, 295, 308, 309, 390

MORPURGO-TAGLIABUE, G.	283
MORRIS, Charles	83, 106, 111, 116-118, 295, 296, 433
MORRIS, Robert	286
MOUNIN, Georges	283
MUKAROVSKÝ, Jan	119, 120, 268, 295, 304, 305
MUNTADAS, Antoni	17, 323, 324, 326-328, 333, 403
NANNI, Luciano	295, 301
NAUMAN, Bruce	286
NEIRA, Hernán	376
NEWMAN, Barnett	321
NOUGÉ, Paul	38
NUSSBAUM, Charles	130
OGDEN, C. K.	111
ORTEGA Y GASSET, José	91, 115, 400
OSGOOD, C. E.	204
PACQUEMENT, Alfred	32
PANOFSKY, Erwin	168-71
PARDO, José Luís	291, 292
PASSERON, R.	283
PEIRCE, Charles S.	19, 21, 87, 89, 90, 105-107, 109, 111, 118, 147, 201, 210, 212, 215-217, 224, 225, 232, 248, 255, 260, 261, 428, 439, 440, 506
PELZER, Birgit	70
PEREZ CARREÑO, Francisca	15, 89, 117, 210, 234, 235, 258, 277, 278, 443, 444
PIAGET, Jean	201

POZO, J. I.	202
PRIETO, Luís J.	208, 301, 303, 306
RAMOS IRIZAR, A.	209, 210, 311
RANCIÈRE, Jacques	55, 296, 377, 378
RANCILLAC, Bernard	160, 162, 163
RAQUEJO, Tonia	331
RICHARDS, I. A.	111,
RICHTER, Gerhard	17, 442, 315-321
RIVIÈRE, Ángel	88, 131, 201, 241
ROSENBERG, Harold	155
ROYO, Iñigo	408, 409
ROYOUX, Jean-Christophe	37, 49, 50
RUBERT DE VENTOS, X.	111
SABORIT, José	126, 127
SACKS, Oliver	199
SÁEZ DE IBARRA, M. Belén	371, 372, 503
SAIZ RUIZ, Simeón	398-401
SANZ, Juan Carlos	233, 304
SAPIR, Edward	7, 97, 98, 100, 182-193, 196, 197, 202, 252, 438
SAUSSURE, Ferdinand de	44, 87, 97, 105-107, 109, 171, 185, 195, 231, 263, 280, 284, 285, 289, 297, 301, 434
SCHEFER, Jean-Louis	305, 306, 313, 265, 446
SCHWABSKY, Barry	321
SILBERMANN, A.	156, 394

SILVESTER, David	174
SOLANS, Piedad	373, 376
SONESSON, Göran	439
STAATS, A. W.	204
STEINER, Wendy	200
STERNBERG, Robert J.	132
TAPIES, Antoni	222, 223
THIEBAUT, Carlos	254, 289
USPENSKY, B. A.	302
VERDÚ, Vicente	373, 366
VILLAFANE, Justo	229, 233
VIRILIO, Paul	366, 369
VOLLI, Ugo	219
WALLIS, Brian	179
WITTGENSTEIN, Ludwig	97-100, 190, 223
WORTH, S.	124
ZUNZUNEGUI, Santos	233

Portada: Marcel Broodthaers, *L'oeil*, 1966.

